

10.18132/LFZE.2015.7

SZITHA TÜNDE

A BUDAPESTI ÚJ ZENEI STÚDIÓ

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2014

10.18132/LFZE.2015.7

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem  
Doktori iskola (28. Művészet- és művelődéstörténeti tudományok)

A BUDAPESTI ÚJ ZENEI STÚDIÓ  
EXPERIMENTÁLIS ZENE MAGYARORSZÁGON  
1970-1990 KÖZÖTT

SZITHA TÜNDE

TÉMAVEZETŐ: RADNÓTI SÁNDOR DSc, egyetemi tanár

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2014



## Tartalom

<b>KÖSZÖNET</b>	<b>IV</b>
<b>BEVEZETÉS</b>	<b>V</b>
<b>I. KÖRNYEZET</b>	<b>1</b>
1. Experimentális zene	1
2. Háttér	3
<b>II. TÖRTÉNET</b>	<b>8</b>
1. Előzmények	8
a. Zeneakadémia	8
b. Mesterek	13
c. Posztgraduális tanulmányok - útkeresés	16
d. Simon Albert – tanár és szellemi vezető	22
e. Kurtág György	29
2. Új Zenei Stúdió	32
a. KISZ Központi Művészegyüttes	32
b. A kezdetek	34
c. Bővülő kör – a Stúdió tagjai	36
Kocsis Zoltán	36
Krizbai András, Bozay Attila	37
Dukay Barnabás, Wilhelm András	39
Csapó Gyula, ifj. Kurtág György, Serei Zsolt	43
d. A Stúdió helyzete a KISZ Központi Művészegyüttesben	49
e. Munka: próbák és hangversenyek	52
f. Repertoár	54
g. Recepció	61
Kritika és környezet – Budapest	61
Külföldről nézve	76
h. A Stúdió megszűnése	79
<b>III. MŰHELY</b>	<b>82</b>
1. Nyitott mű	82
a. „A szerző halála”	82
Darmstadt	83
Cage és köre	85
b. Az Új Zenei Stúdió és a nyitott mű eszméje	86
Improvizációk	86
Indeterminacy	90
Notáció: kottaképek, grafikus alakzatok, játékszabályok	98
Elektronika és komplex hangzó tér	106
Nyitott művek összetett alapanyagokból	108
Nyitott formából zárt kompozíció	111

2.	Kölcsönvett rendszerek, talált tárgyak, vezérlőelvek	115
c.	Szöveg alapú zenei rendszerek	117
d.	Más rendszerek	133
e.	Zenei rendszerek	147
3.	Minimalizmus	154
4.	Hang és csend	173
5.	Koncept	177
6.	Népzene	182

#### **IV. A HAGYOMÁNY ÚJRAALKOTÁSA** 192

1.	Stílusjáték, idézet, kollázs, remake	192
2.	Linearitás, kontrapunkt, polifónia	203

#### **EPILÓGUS** 205

#### **FÜGGELÉK. DOKUMENTUMOK AZ ÚJ ZENEI STÚDIÓ MŰKÖDÉSÉRŐL** 208

1.	Az Új Zenei Stúdió első hangversenyének szórólapja.	209
2.	Prospektus az Új Zenei Stúdió 1973-74-es hangversenyeiről (Országos Filharmónia)	210
3.	Az Új Zenei Stúdió ügyrendje. Szervezeti és működési szabályzat, 1973. november 16.)	211
4.	Az Új Zenei Stúdió céljai és működési terve az 1973-74-es hangversenyszezonra	214
5.	Feljegyzés a KISZ Központi Művészegyüttes igazgatója, Szigeti Pál részére	216
6.	Christian Wolff: Burdocks V. – Jeney Zoltán magyar nyelvű átírása a mű előadásához	219
7.	Christian Wolff: Burdocks VII. – Wilhelm András szöveg-kidolgozása a mű előadásához	220
8.	CD-melléklet	221

#### **BIBLIOGRÁFIA** 222

Az Új Zenei Stúdió tagjainak írásai és interjúi	222
Hivatkozott irodalom	224
Hivatkozott kották	230

## Köszönöm

- ◆ az Új Zenei Stúdió minden egykori tagjának – Sáry Lászlónak, Jeney Zoltánnak, Eötvös Péternek, Vidovszky Lászlónak, Wilhelm Andrásnak, Dukay Barnabásnak, Kocsis Zoltánnak, ifj. Kurtág Györgynek, Serei Zsoltnak, Csapó Gyulának és Krizbai Andrásnak – e munka elkészítéséhez nyújtott segítségüket: a rendelkezésemre bocsátott kéziratokat, vázlatokat és dokumentumokat, valamint a sok éven keresztül zajló beszélgetéseket, melyekben nemcsak fiatalságuk és művészi fejlődésük legmozgalmasabb éveibe engedtek betekinteni, hanem zeneszerzői műhelyük rejtett zugaiba is. Jelenlétük munkámban, nemcsak a tárgyalt téma résztvevőiként, hanem alkotótársaként is, vitathatatlan. Készséges segítségük minden más motivációnál fontosabb ösztönzés volt számomra.
- ◆ témavezetőmnek, dr. Radnóti Sándornak munkám biztató támogatását, a módszertani következetlenségek észrevételét és a fontos korrekciókat.
- ◆ legszigorúbb kritikusomnak és olykor a zeneszerzőkénél is pontosabb emlékeket őrző adatközlőmnek, Wilhelm Andrásnak, hogy munkámat az ötlet megszületésétől a kézirat lezárásáig segítő figyelemmel kísérte. Személye és tevékenysége jelentős szerepet játszott abban, hogy 1998-ban tudományos céllal is el kezdtem foglalkozni az Új Zenei Stúdió történetével és művészi eredményeivel. A Stúdió tagjainak műveiről írt korábbi publikációi nagy jelentőségű kiindulópontok voltak számomra.
- ◆ Kurtág Mártának és Kurtág Györgynek, hogy az Új Zenei Stúdióról őrzött emlékeiket megosztották velem.
- ◆ Simonné Jelinek Ritának, Simon Albert özvegyének, hogy férje pályájának számos – számomra korábban ismeretlen – részletével megismertetett.
- ◆ Kürti Emesének, hogy Dr. Végh Lászlóról készülő disszertációjának szövegét rendelkezésemre bocsátotta.
- ◆ Darázs Renátának a szöveg gondozásában nyújtott segítségét.

Hálás vagyok családomnak: férjemnek, gyerekeimnek és a szüleimnek. Ők hozták a legtöbb áldozatot azért, hogy ez a munka elkészüljön; szeretetük és megértő türelmük ott van minden gondolat mögött.

\*\*\*

## További köszönettel tartozom

- ◆ Az Új Zenei Stúdió tagjainak, hogy engedélyezték kézírataik és vázlataik részleteinek reprodukálását, indokolt esetben pedig teljes műveik és grafikus kottaképek közlését is jóváhagyták.
- ◆ Jeney Zoltánnak, hogy 1970 decemberében magnószalagra rögzített tam-tam improvizációinak közlését megengedte.
- ◆ Ifj. Kurtág Györgynek, hogy Dohány utca 20. című műve 1976-ban rögzített felvételének közlését megengedte.
- ◆ Az Editio Musica Budapest Zeneműkiadó Kft-nek, hogy a nyomtatásban megjelent művek részleteinek reprodukciójához megadta az engedélyt.

## Bevezetés

Doktori értekezésemben a budapesti Új Zenei Stúdió művészi eredményeit kísérem meg áttekinteni és elhelyezni a XX. század végének magyar zenéjében. A Jeney Zoltán, Sály László és Vidovszky László körül létrejött zeneszerzői és előadói közösség 1970 és '90 közötti működése egyedülálló zenetörténetünkben; ez volt az egyetlen zenészcsoporthoz, mely – ha Bartók és Kodály intézményes háttérrel rendelkező művészi és baráti szövetségétől eltekintünk – két évtizeden keresztül lényegében egységes művészi és etikai alapokon alkotott, s melynek alapító tagjai az együttes aktív működésének megszűnte után is megőrizték szellemi közösségüket.

A Stúdió tevékenysége három területen bontakozott ki. Kompozícióik lényegében előzmény nélküli hangot hoztak a magyar kortárszenébe. Tudatos művészi koncepció alapján kialakított hangversenyeiknek és előadóművészi aktivitásuknak köszönhetően a budapesti (ritkábban a vidéki) közönség nemcsak az együttes tagjainak műveit ismerhette meg, hanem a korszak külföldi zenéjének újdonságait is, javarészt olyan kompozíciókat, melyek egy olyan szellemi alapállásból fakadtak, ami e korszak irodalmi és képzőművészeti neoavantgárd irányzatainak zenei megfelelőiként, e termést önálló művészeti produktumokként is meghallgatásra, ma pedig elemzésre, tanulmányozásra, s remélhetően: újra-felfedezésére érdemesítik. Harmadik tevékenységi körük az előző kettőhöz képest talán kisebb jelentőségű, de mégsem elhanyagolható: a felsőfokú zenei oktatásban mostohán kezelt kortárszenei előadói gyakorlat elsajátításának ez a műhely volt az egyik legfontosabb, bár hivatalosnak aligha tekinthető otthona.

Amikor 1998-ban e témával foglalkozni kezdtem, napi együttműködés már nem tartotta össze az együttes belső körét, ám az Új Zenei Stúdió név alkalmanként még feltűnt egy-egy hangverseny műsorán, és az sem dőlt még el akkor, hogy Simon Albert, Sály László, Jeney Zoltán, Eötvös Péter, Vidovszky László, Wilhelm András, Dukay Barnabás, Kocsis Zoltán, Serei Zsolt, ifj. Kurtág György és Csapó Gyula szakmai útjai valóban végérvényesen váltak-e szét. Az 1990 óta eltelt több mint két évtized során azonban bizonyossá vált, hogy az Új Zenei Stúdió húszéves működése a XX. századi magyar zenetörténet immár lezárt fejezetéhez tartozik ugyan, de eredményei nemcsak a magyar koncertéletben, hanem e közösség zeneszerző tagjainak életművében is jelentős nyomokat hagytak, s ezek az eredmények mind zene-, mind stílustörténeti szempontból nagyon is érdekesek az analitikus feldolgozásra.

Ahhoz a zenésznemzedékhez tartozom, amelyik a 80-as években az Új Zenei Stúdió alapító tagjait már nem tehetséges pályakezdőkként ismerte meg, hanem korábbi jelentős műveiken, az *Autokoncerten*, a *Schroeder halálán*, a *Kotyogó-kő egy korszakban*-on és a *Végjátékon* keresztül figyelte új műveiket, s azokat a magyar kultúra progresszív vonalához sorolta. A Stúdió zeneszerzőinek

műveivel zeneakadémiai tanulmányaim első éveiben találkoztam. Legelőször, amikor 1981 őszén az Ifjú Zenebarátok Kórusával részt vettem Vidovszky László *Nárcisz és Echo* című kamaraoperájának ősbemutatójában<sup>1</sup>. Ekkor tapasztaltam meg azt a felvillanyozó élményt, amelyet egy friss mű és az arra fogékony közönség találkozása jelent, vagy talán még inkább annak a pillanatnak a jelentőségét, amikor egy kortárs mű nemcsak a zenei értékeivel, hanem művészi aktualitásával és frissességével is hatni tud közönségére. Később, 1983 márciusában a Schola Hungarica tagjaként Jeney Zoltán *Madárhívogatójának* bemutatóján énekeltem, s a próbák során (Dobszay László elemzéseinek köszönhetően) ismertem fel, hogy az első látásra szokatlan énekelnivaló és az akkoriban számomra még meghökkentő minimalista zenei forma ellenére is olyan műről van szó, melynek feltárható kapcsolatai vannak a klasszikus és a magyar zenei hagyományokkal. Amikor 1985 tavaszán részt vettem Alvin Lucier egyik élő-elektronikus művének<sup>2</sup> magyarországi bemutatójában, majd nem sokkal később a Schola Hungarica egyik hangversenyén Jeney *Subvenite*<sup>3</sup> című motettájában énekeltem, már rendszeres látogatója voltam az Új Zenei Stúdió hangversenyeinek. Az együttes tagjait közelebből akkor ismertem meg, amikor 1985-ben az Országos Filharmónia műsorszerkesztője lettem, és ott a kortárszenei hangversenyek – többek között az őszi Korunk Zenéje fesztiválok – műsorainak összeállításával bíztak meg. Ekkortól nyílt lehetőségem a Stúdióban készült alkotásokat nagyobb összefüggésekben is megismerni. Koncertrendezői tevékenységem során a legújabb magyar és külföldi repertoár közelébe kerültem, s miközben számos magyar és külföldi mű ősbemutatójának vagy magyarországi bemutatójának előkészítésében vehettem részt, a Stúdió körében készült művek létrejöttét és bemutatóját is figyelemmel kísérhettem. A hangversenyrendezéssel eltöltött évek megalapozták a kortárs zene jelenségei iránti érdeklődésemet és szeretetemet, s későbbi zenekritikusi és jelenlegi zeneműkiadói munkámnak is ez a terület maradt a középpontjában.

Az Új Zenei Stúdió tevékenysége (különösen működésének első tizenöt évében) a zenei élet *tűrt* kategóriájába tartozott, s ebből következően munkakörülményeit és intézményes háttérét tekintve is a zenei élet periferiáján működött. Háttérét a KISZ Központi Művészegyüttes biztosította, mely látszólag megkövetelte a kor hivatalos kulturális életének fő irányvonalával való azonosulást, a gyakorlatban azonban nemcsak teret adott az itt folyó alternatív jellegű munkának, hanem bizonyos fokú védelmet is biztosított az olyan politikai színezetű támadásokkal szemben, melyek a művészeti élet más területeinek alternatív mozgalmait (színház, irodalom, képzőművészet) nem ritkán ellehetetlenítették. A munka viszonylagos zavartalanságának azonban nagy ára volt; mindennek előtt a működési feltételek szűkössége és esetlegessége, mely nemcsak a technikai háttér szegényességével járt együtt, hanem a hosszú távú tervezhetőség és reprezentáció hiányával is. A napi munkát emiatt

<sup>1</sup> 1981. október 28., Zeneakadémia

<sup>2</sup> *Still and Moving Lines of Silence in Families of Hyperbolas* (1973-74), 1985. március 29., Szépművészeti Múzeum.

<sup>3</sup> Ez a mű lett később a kiindulópontja a *Halotti Szertartás* két évtizeden keresztül tartó kompozíciós munkájának.

kevés dokumentum öröközte meg. A fennmaradt írásos emlékek (plakátok, műsortervek) nem mindig megbízhatóak, mert a megvalósult események gyakran nem a hangverseny-szórólapokon és műsorfüzetekben feltüntetett adatoknak megfelelően alakultak. A változásokat a résztvevők emlékezete sem őrizte meg mindig egybehangzóan; ennek ellenére 2012-re mégis elkészült az adatbázis, melyben Jeney Zoltánnal az általa 1990-ben összeállított jegyzékből kiindulva állítottuk össze a Stúdió hangversenyein játszott művek listáját, és összegeztük a hangversenyekről fennmaradt információkat.<sup>4</sup>

Az Új Zenei Stúdióról nem készült portréfilm, a napi munkát film-dokumentumok sem öröközték meg. Bár a 70-es és 80-as években a koncertek felvételének korántsem volt a maihoz hasonló anyagi természetű szelekciós kényszere, a hangversenyeken elhangzott bemutatókat a Rádió mégis csak ritkán rögzítette; Jeney Zoltán, Sáry László, Vidovszky László, Dukay Barnabás, Eötvös Péter műveiből pedig – főként ha összevetjük a korszak támogatott zeneszerzőinek alkotásaiból készült felvételek számával – elenyészően kevés stúdiófelvétel készült. Forrásértékűek viszont az Editio Musica Budapest által kiadott kották és a Hungaroton gondozásában megjelent lemezek. Hitelességüket alátámasztja, hogy a szerzők közreműködtek a szerkesztés munkájában – a partitúrák egy része egyenesen a kéziratok reprodukciójaként lett kiadva –, a hangfelvételeken pedig többnyire a szerzők is közreműködtek.<sup>5</sup>

A Stúdió működésének aktív időszaka alatt a zeneszerzői eredmények csak a kritika és publicisztika műfajában jelentek meg a zenetudományi diskurzusban. Jóllehet a kritikák a művek elemző feldolgozásra nem adtak lehetőséget, mégis megőrizték a hazai zenészsakma számára újdonságként megjelent elemek leírásait és a műsorokat övező polémiákat. A Stúdió zeneszerzői nem ismertették alkotói szándékaikat Ligeti Györgyhez, Cage-hez, Stockhausenhez, Boulezhez és másokhoz hasonló alapossággal – e megnyilvánulásokat szakmai életterük kezdeti szűkössége, vagy, talán leginkább, a magyar zeneélet sajátos mikroklimája is akadályozta.<sup>6</sup> Műveikről koncertjeik műsorlapjain vagy ismertetőfüzetekben írtak, alkotói törekvéseikről főként interjúkban beszéltek, de azok a fórumok, ahol erre a 70-es és 80-as években lehetőséget kaptak, analitikus közlésekre nem voltak alkalmasak. Részletesebb elemzésekre elsőként Wilhelm András vállalkozott Jeney és Sáry lemezeinek kísérszövegeiben – de a feldolgozás mélységének itt is határt szabtak a terjedelem és a műfaj korlátai. Wilhelm írásai mindazonáltal nagy jelentőségűek, mert a – Stúdió tagjaként – a műveket előadói tapasztalatokon keresztül is ismerő zenész szemével láttatják e darabokat, s az új stílus alapelemeit is ismertetik. A hazai zenetörténész-szakma távolságtartását jelzi, hogy az első

<sup>4</sup> Jeney –Szitha, 2012: 869-902.

<sup>5</sup> A 80-as évektől készült hangfelvételek zenei rendezője Wilhelm András volt.

<sup>6</sup> Mihály András 1975-ös nyilatkozata szerint „Nálunk nehezebben jönnek létre ilyenfajta zászlóbontások, elvi állásfoglalások, mint francia vagy német kollégáinknál. Mindezt egészen biztosan nehezíti az a viszolygás is, amely az ötvenes évek szerencsétlen módszerekkel folytatott elvi vitái nyomán bennünk maradt”. Feuer, 1978: 14.

összefoglaló tanulmány az Új Zenei Stúdióban zajló munkáról – Jeney, Sály és Vidovszky műveinek elemzésein keresztül – egy angol zenetörténész, Margaret McLay tollából jelent meg 1982-ben.<sup>7</sup> McLay, hasonlóan a Stúdió alkotóműhelyét zenekritikusként rendszeresen szemlélő Dominic Gillhez, szélesebb perspektívából, a külföldi experimentális jelenségek ismeretében értékelte az itt készült műveket. A párhuzamoknál fontosabbnak tartotta azonban a különbségek és az alkotói önállóság jeleit, azokat a stílusjegyeket, melyeken keresztül a magyar zeneszerzők műhelyében az experimentális zene technikái egyéni stílusokká összegződtek.

Az ezredforduló óta mások is hozzáálltak a Stúdióban működő zeneszerzők műveinek tudományos feldolgozásához. Jeney és Sály Tandori-megzenésítéseivel Molnár Szabolcs foglalkozott<sup>8</sup>. 2005-ben Alain Williams - budapesti tanulmányútjának eredményeként (Jeneyvel és Vidovszkyval készített interjúira, valamint az általam írt első munkákra hivatkozva és azokat továbbgondolva) – összegezte a legfeltűnőbb jelenségeket, melyek Jeney, Sály és Vidovszky műveit Cage zenefilozófiájának sarokpontjaihoz és az amerikai minimalizmushoz kötik.<sup>9</sup> Mivel célja elsősorban az volt, hogy a kapcsolódási pontokat mutassa fel a vasfüggöny mögötti Magyarország zenéje és az amerikai experimentális zene között, tanulmányában a külföldi szemszögéből vázolta fel azt a politikai és szociológiai hátteret, mely a neoavantgarde művészi jelenségeket (nemcsak a zenét) övezte nálunk a 70-es években. Dalos Anna Jeney, Sály és Vidovszky tanulóéveiről és pályakezdéséről írt 2009-es tanulmányában<sup>10</sup> értékes észrevételekben fogalmazta meg a három zeneszerző Új Zenei Stúdió előtti éveinek művészi tanulságait, a Jeney Zoltán 70. születésnapja alkalmából rendezett konferencián pedig a Stúdió és a korszak irodalmi, a színházi és képzőművészeti neavantgarde mozgalmi közötti kapcsolathoz nyújtott adalékokat.<sup>11</sup> 2007 óta publikált kutatási eredményei a 60-as évek magyar zenei életéről és az Stúdiót közvetlenül megelőző, a harmincas években született zeneszerző-nemzedék indulásáról írt tanulmányai szintén árnyaltabbá teszik a képet a további évtizedek történéseinek értelmezéséhez.

Jelen munka az első kísérlet a Stúdió tevékenységének és zenei eredményeinek összefoglalására. A történeti rész áttekinti azokat a tanulóévekben rejlő előzményeket, személyes motivációkat és szakmai hatásokat, melyek az itt működő zenészeket e körbe vezették; ismerteti az együttes megalakulásának, működésének, majd megszűnésének körülményeit, a Stúdió tagjainak együttesbeli tevékenységét, Simon Albert és Kurtág György szerepét és hatását, a játszott repertoárt, a hangversenyeket övező magyar- és külföldi reakciókat. A zeneszerzői műhelyt ismertető rész az experimentális zene kompozíciós újdonságainak ismertetésével összefüggésben feltárja a Stúdió

---

<sup>7</sup> McLay, 1982: 92-16.

<sup>8</sup> Molnár, 1998: 165-182.; Ugyanő, 1999: 151-166.

<sup>9</sup> Williams, 2005: 212-235.

<sup>10</sup> Dalos, 2009: 1668-1678.

<sup>11</sup> Dalos, 2013: 1-10.

körében készült darabokban azokat a zenei jelenségeket, melyek új hangot hoztak a kortárs magyar zenébe, de egyúttal a zeneszerzők egyéni stílusának kialakításában is alapvető jelentőségűekké váltak. Első monografikus feldolgozás lévén munkám nem adhat teljes és minden részletre kiterjedő képet, ezért fontosabb feladatként tűztem ki azoknak a szempontoknak a felvetését, melyek nyomán (vagy akár ellenében) a későbbi kutatások továbbléphetnek.

A mostani összegzés időszerűségét aláhúzza, hogy az Új Zenei Stúdió egykori tagjainak és a zenészek körülöttük kialakult körétől az információk még összegyűjthetők, így a művek keletkezési körülményeiről, az inspirációk forrásairól, a zeneszerzői módszerekről és a kompozíciók mögötti alkotói szándékokról még magukat a szerzőket is kérdezhettem. A Stúdió történetét összefoglaló fejezetben közölt adatok jelentős része a résztvevők emlékezetén és az általuk megőrzött dokumentumokon alapul, de a Stúdió tagjaitól a kompozíciós módszerek áttekintéséhez is nélkülözhetetlen segítséget kaptam. Bár e munka írásakor mindvégig fontos volt számomra az objektivitás, a ma még hitelesként rögzíthető szájhagyományra ugyanúgy hivatkozási alapként tekintettem, mint az Új Zenei Stúdióról megjelent korabeli írásos anyagokra. A Jeney Zoltánról és Vidovszky Lászlóról írt korábbi rövid monográfiáimban nagy szerepet kaptak a velük való beszélgetések, s ezekhez hasonlókat az elmúlt több mint másfél évtized alatt a Stúdió többi tagjával is folytattam. Az interjúk egy részére kötött keretek között került sor, hangfelvétel készült róluk. Nyomtatásban csak kis részük jelent meg, de hivatkozásokként szerepeltek e témával kapcsolatos korábbi publikációimban, és a mostani munkában is gyakran utalok rájuk. A beszélgetések egy másik része kötetlenebb formában zajlott: a 80-as években még hangversenyprogramok megbeszélései közben, később telefonon, újabban skype-on, rövidebb vagy hosszabb e-mail-váltásokban vagy a kiadói munkához kapcsolódva, sőt, olykor vacsoraasztalnál – hiszen a Stúdió tagjait a barátaimnak is mondhatom.

A tárgyalt húsz év folyamán a Stúdió műhelyében száznál több kompozíció született. E sokszínű repertoárban egységet csak azoknak a jelenségeknek a megfigyelése révén lehet találni, melyek a kor experimentális zenéjének legfontosabb zenei újdonságai voltak. A Stúdióban működő szerzők zenéjét valójában *csak ez* köti össze, s a Stúdióban folyó munka legösztönzőbb vonása éppen az lehetett, hogy semmilyen értelemben nem gátolta meg az egyéni ízlés működését és a személyes közlendő kimondását.

Nem volt szándékom minden műre kitérni, még kevésbé a zeneszerzői életpályák alakulásához rendelni a zenei jelenségek leírását. Mégis kétségtelen, hogy a kiinduló példák többnyire Jeney Zoltán, Sáry László és Vidovszky László művei. Központi szerepet ők játszottak a Stúdió művészi közösségében (Eötvös Péter és Kocsis Zoltán pályája a nemzetközi zenei élet Stúdiótól független színterein is zajlott), a náluk fiatalabbak is az általuk bejárt utak mellett találták meg saját ösvényeiket.



Az Új Zenei Stúdió tevékenysége a XX. századi magyar történelemnek abban az időszakában zajlott, amikor minden művészi aktivitás, mely nem illeszkedett a szocialista kultúrpolitika írott és íratlan szabályai közé, politikailag gyanússá vált. A másként-gondolkodás veszélyességét a hatalom annak alapján ítélte meg, hogy annak hatósugara milyen mértékben terjedt ki szélesebb társadalmi rétegekre, illetve, hogy művészi közlendők mennyire érintettek közvetlenül ideológiai kérdéseket. Bár a Stúdió a KISZ keretei között működött, eszmei értelemben ez nem jelentett elkötelezettséget. Az itt működő zenészek – a 70-es és 80-as évek demokratikus gondolkodású értelmiség nagy részéhez hasonlóan – azzal politizáltak, hogy általában véve távol tartották magukat politikai állásfoglalásoktól. Erre tanították őket az 50-es évek zenepolitikai vitáinak tanulságai, de ezt a példát mutatta számukra idősebb pályatársaik távolságtartása a nyílt politikai színvállást igénylő műfajoktól. Kényszerítő erő nem volt: 1956 után a szocialista kultúrpolitika a zenei életet főként reprezentatív célokra használta, ideológiai küzdelmeiben lemondott róla, így a zenei életben működőkre korántsem irányult olyan erőteljes politikai akarat, mint a kulturális élet (irodalom, színház, képzőművészet, film) többi szereplőjére.<sup>12</sup> Az ország kulturális elzártsága (a 70-es években inkább már csak a szabad utazás korlátozása és a külföldi tájékozódás gazdasági akadályai), a puha diktatúra keretei között működő zenei élet írott és íratlan szabályai is a politikai állásfoglalás helyett inkább skeptikus távolságtartásra készítette e szakma képviselőit. A zeneszerzők részéről persze önmagában az apolitikusság ténye is már egyfajta állásfoglalást tükrözött: a bolsevik ideológiától való elkülönülést, mely morális okokból is kizárta a hivatalos kultúrpolitikával való együttműködést, és megteremtette az állami vezetők által „túrt” kategóriának nevezett szakmai ellenzéki magatartást. Másrészt, jellemzően apolitikussá tette a pályakezdőket (az előadóművészeket a zeneszerzőknél is inkább), hogy a zenészek számára létkérdést jelentő külföldi tanulmányokat, vagy az ekkoriban már újra lehetséges külföldi karrier lehetőségét egy bevont útlevelel eleve lehetetlenné tehetné volna<sup>13</sup>. Mégis, az a tény már önmagában, hogy a Stúdió körében komponált és játszott zene a korszak nyugat-európai és tengerentúli művészi áramlatait tükrözte, a Kádár-korszak környezetében politikai üzenetet is hordozott.

A Stúdió zenéje a művészi szabadság eszményét közvetítette; e kört olykor művészi együttműködésekben is megmutatkozó kapcsolatok kötötték a korszak irodalmi, színházi és képzőművészeti neoavantgarde-jának alkotóihoz, közönségük jelentős része a korszak puha diktatúrája ellen tiltakozó, haladó gondolkodású értelmiségből került ki. A hangversenyeket övező társadalmi és szakmai környezet konfliktusainak voltak nyilvánvaló jelei is, melyekre az ezzel foglalkozó fejezetben magam is kitérek. Mivel azonban a Stúdió repertoárján nem szerepeltek olyan művek melyek közvetlen politikai konfliktusokat vonhattak volna maguk után, s hangversenyeik

<sup>12</sup> A politikai hatalom, a zenei élet és a zenei intézményrendszer államszocializmusbeli viszonyát Péteri Lóránt dolgozta fel. Ld. Péteri, 2000; 2003a; 2003b és 2007.

<sup>13</sup> Jeney Zoltán 1967-ben egy máig sem tisztázott feljelentés miatt nem folytathatta olaszországi tanulmányait.

semmilyen értelemben nem számítottak „hatalomellenes” akcióknak, e munkát *kizárólag* a Stúdió művészi tevékenységének szentelem. Nem foglalkozom az együtttest övező esetleges állambiztonsági megfigyelésekkel, vagy olyan tervekkel, melyek a kultúrát irányító hatalmi szervezetek felső vezetői között (Magyar Szocialista Munkáspárt, Művelődési Minisztérium) a Stúdió betiltására irányultak volna – létezésükre utaló adatot mindeddig nem találtam.

\*\*\*

Az Új Zenei Stúdió közösségének létrejöttében központi szerepet játszott Simon Albert karmester, aki az itt működő zeneszerzők és hangszeres művészek iskolán kívüli mestere volt. Az 1985-től környezetében töltött négy év jelentős mértékben engem is hozzásegített, hogy az itt készült műveket értő füllel hallgassam és e kutatómunkára vállalkozhassam. A Stúdió nélküle létre sem jöhetett volna, s történetét sem lehetne megírni az ő szerepének méltatása nélkül. Munkámat az ő emlékének ajánlom.

## I. Környezet

### 1. Experimentális zene

Az Új Zenei Stúdió körében komponált művek jelentős részét és az együttes által játszott hangverseny-repertoárt a XX. század közepén Amerikából kiinduló experimentális zenei jelenségek magyarországi megjelenésének, visszhangjának, alkotó jellegű elsajátításának tekinthetjük. Az experimentális zenei mozgalom a neoklasszicizmus és szerializmus mellett a II. világháború utáni zene harmadik alternatívája volt, előzményei és párhuzamai a kor neoavantgarde képzőművészeti jelenségeiben is megmutatkoztak. Míg azonban a neoklasszicizmus és a szerializmus újdonságai és zeneszerzői eszközei mélyen gyökereztek az európai hagyományban, az experimentum létrejöttében jelentős szerepe volt a XX. században kibontakozó – és a háború után Európára is egyre erősebb hatású – amerikai zenekultúrának, valamint a távol-keleti filozófiáknak, melyek a század közepétől erős hatással voltak a New York-i művészvilágra.

Az experimentális zene 1950-es évekbeli kibontakozása elválaszthatatlan John Cage személyétől és alkotótevékenységétől. Bár a „kísérleti [zene]” kifejezést Európában korábban más jelenségek kifejezésére használták<sup>14</sup>, a 60-as évektől már Darmstadtban is általánossá vált az a jelentése, melyet Cage adott a szónak, amikor 1955-ben, (három évvel azután, hogy emblemikus jelentőségű 4'33” című művét létrehozta) kompozíciós eljárásainak egyik legfontosabbikát, a „véletlen” (chance) elvét és az előadásra vonatkozó „meghatározatlanság”-ot (indeterminacy) írta le általa:

„[az experimentális szó] ...nem egy sikerülő vagy nem sikerülő cselekvésre vonatkozik, hanem olyan akcióra, melynek a végeredménye ismeretlen.”<sup>15</sup>

Michael Nyman alapvető jelentőségű 1974-es monográfiája óta az „experimentális” kifejezés magában foglalja mindazt, amit az első, nem Európából kiinduló zenei irányzat hordozott: a nem-zenei rendszereken alapuló manipulációkat a komponálás folyamán, a zene elemeinek szétbontását és minimalizálását, a zaj és a csend fogalmának strukturális újraértelmezését, a mű időbeli szervezésének új felfogását, a zeneszerzői munka, mint alkotói és kommunikációs forma részleges

<sup>14</sup> Az „experimentális zene” Európában használt jelentése eredetileg az elektronikus stúdiókban létrehozott zeneművekre vonatkozott. A szó képlékeny jelentését mutatja, hogy Hiller-Isacson *Experimental Music: Composition with an Electronic Computer* című, 1959-ben megjelent könyvében (New York: McGraw-Hill, 1959; Westport, Conn.: Greenwood Press, 1979<sup>2</sup>) ez a szó az akkortájt már valamennyire művelt számítógépes zenét azonosította. Általános értelemben használják minden olyan zene leírására is, amely nem értelmezhető a kanonizált módszertani, műfaji vagy esztétikai kategóriák szerint, ami nem követi az adott zenei köznyelv szabályait vagy felveti a szabályok újraírhatóságát.

<sup>15</sup> Cage, 1961: 13. Az idegen nyelvű szövegek magyar változatait – ahol fordító neve nincs megadva – saját fordításomban közlöm. Az experimentális zene elnevezése körüli polémiákról ld. Metzger, 1959: 206-209., és Mauceri, 1997: 189.

vagy teljes elszakítását a hagyományoktól.<sup>16</sup> Nyman érvelése szerint az *experimentalizmus* (experimentalism) a nyugat-európai szerialista zeneszerzői gondolkodással azonosított klasszikus hagyományból kinövő *avantgarde* ellentétéként jelent meg. E szembeállítás jelentősége abban is megmutatkozott, hogy az új zenei stílus legfontosabb jellemzőit Nyman elsőként a két kortárszenei irányzat összehasonlításán keresztül ismertette.<sup>17</sup>

Cage és a köré csoportosuló amerikai zeneszerzők a komponálást, az előadói gyakorlatot és a zenehallgatási formákat az európaiaktól eltérő módon értelmezték, műveik radikalizmusa mégsem elsősorban az európai hagyomány elutasítását, hanem a korábbi zenetörténeti eredmények újraolvasását, mely David Nicholls – az experimentális zene amerikai előzményeit összegző 1990-ben megjelent monográfia szerzője – megállapítása szerint „új zeneszerzői horizont kialakítását” célozta.<sup>18</sup> Nicholls későbbi, a szakirodalomban általánosan hivatkozott meghatározása az európai neoavantgarde és az experimentális zene közötti különbséget másképpen fogalmazza meg „...általában véve, az avantgarde zenére úgy tekinthetünk, mely a tradíció legszélsőségebb pontján áll, míg az experimentális zene e tradíción kívül helyezkedik el.”<sup>19</sup> Az experimentális zene azonosítására a magyar szóhasználatban Nyman könyvének magyar nyelvű kiadása (2005) előtt leginkább az irodalmi- és képzőművészeti terminológiából átvett „neoavantgarde” meghatározás terjedt el.

Az experimentális zenefelfogás szerint minden mű saját maga teremti meg saját rendszerét, alig, vagy egyáltalán nem operál egy feltételezett, hagyományos zenei köznyelv alapelemeivel, és nem is számít rá, hogy hallgatója ismeri azokat. A *véletlen* és a *meghatározatlanság* valamint a klasszikus retorika és a klasszikus zenei formák mellőzése miatt e zene a hallgató aktivitását, sőt, már-már alkotó szellemű együttműködését feltételezi; nyitott fület igényel a kiszámíthatatlan zenei eseményekre – legyen az csend, zaj vagy zenei hang – vagy, amikor monoton zenei folyamatról van szó (mint a minimalista zenében), megköveteli az apró változásokra irányuló állandó figyelmet. Nyman – Christian Wolff egyik nyilatkozatára hivatkozó – megállapítása szerint az experimentális zenében a zeneszerző szerepe is megváltozott. A klasszikus–romantikus önkifejező alkotói magatartás helyett a zeneszerző itt olyan anonimitást vállal fel,

„...ahol a hang önmagáért létezik. A »zene« egyszerűen a hallott hangok eredménye, amely nem az énnnek vagy a személyiségnek a kifejezésére szolgál. [...] a személyes kifejezés, a dráma, a pszichológia és

---

<sup>16</sup> Az „experimentális” jelző az 1980-as évek óta a zenei újságírás szókincsébe is bekerült, főleg a műfaji vagy stíluskeveredések vagy a meghökkentő újdonságok leírására a jazzben, a népzzenében, a world music-ban és a rockzenében.

<sup>17</sup> Nyman, 2005: 26-71.

<sup>18</sup> Nicholls, 1990: 220.

<sup>19</sup> Nicholls, 1998: 318.

az ezekhez hasonló fogalmak nem részei a zeneszerző iniciatívájának. Mindezek legjobb esetben is csak ráadások lehetnek.”<sup>20</sup> (Ford. Pintér Tibor)

Bár az 1912-ben született Cage első jelentős követői a 20-as évek végén és a 30-as években születtek, erre a művészetre a háború után felnőtt első (Európában „68-asok”-nak, Amerikában Woodstock-nemzedéknek) nevezett generáció lett széles körben fogékony. Azokról a fiatalokról van szó, akik a polgári társadalom hierarchiája és diszkriminatív kiváltságaival szemben a liberális életelvekért léptek fel, a tengerentúlon pedig a vietnami háború árnyékában a szabadságért, az emberi jogokért szálltak síkra – nem véletlen, hogy az experimentális zene bizonyos területei (*performance, fluxus, concept art, downtown music, minimalizmus*) intenzíven érintkeztek a korszak hippi-, pop-, és rock-kultúrájával is.

Az Új Zenei Stúdió alapító tagjai is a 68-as generációhoz tartoznak, számukra azonban a külföldi experimentális művészi mozgalmak társadalmi és politikai üzenetei csak erős korlátok között lehettek időszerűek. A 70-es évekbeli Magyarország politikai és kulturális környezetében az experimentális zenei gondolkodás radikalizmusa szinte kizárólag csak az alkotómunkában nyilvánulhatott meg, mindenekelőtt a kipróbálható és folytatható kompozíciós módszerek átvételében, melyek saját zeneszerzői hangjuk megtalálásában voltak alapvető jelentőségűek. Emellett e műhely megvalósítható célja legfeljebb az lehetett, hogy a nemzetközi minták zenei konzekvenciáit a közvetlen külföldi hatásoktól lényegében elzárt magyar hangversenyélet és zenei közélet környezetében megmutassák és elfogadtassák.

## 2. Háttér

Az experimentális zene a képzőművészeti neoavantgarde mozgalmakhoz és a nemzetközi tendenciákhoz mérten is későn jelent meg Magyarországon, de a jelenség, mint azt az Új Zenei Stúdió működésének első évtizedét körülvevő szakmai ellenállás jelezte, még a 70-es évek idején is felkavarta a magyar zenei közéletet. A Stúdió megalakulása előtt Magyarországon nem voltak előzményei az experimentális zenének, pedig a hatvanas évek kezdetétől az irodalmi, filmművészeti, színházi és képzőművészeti neoavantgarde mozgalmak – bár félig-meddig illegalitásban és állambiztonsági megfigyelések kontrollja alatt – már Budapesten is megjelentek. E megkésettség oka egyrészt az volt, hogy a magyar zeneszerzés az 1950-56 közötti teljes politikai és kulturális izoláció után csak lassan és jelentős szakmai-közéleti konfliktusok mentén csatlakozott vissza a nemzetközi kortárszenei történések folyamatába. Másrészt, a magyar zenetörténet XX. századi előzményeiből sem következett az experimentális művészetfilozófia iránti fogékonyság, hiszen a Bartók és Kodály művészi örökségével küzdő II. világháború utáni magyar zeneszerzés a nyugat-európai országoknál

---

<sup>20</sup> Nyman, 2005: 71.

sokkal erősebben kötődött a klasszikus-romantikus zenei tradícióhoz. Ebből következően a magyar kortárs zenében a modernitásra való törekvéseket elsősorban a dodekafon kompozíciós technikák alkalmazása és a Darmstadt és Párizs köré koncentrálódó kortárszenei újdonságok alkotó feldolgozása jelentette a 60-as években. Az idősebb zeneszerző-generációk, ide értve a Stúdió tagjait közvetlenül megelőző, 30-as években született nemzedék alkotóit is, legfontosabb művészi célja az európai avantgarde jelenségeinek és a XX. századi magyar zenetörténet eredményeinek szintézise volt. A 60-as évek elején az Új Zenei Stúdió tagjai is ebben a szellemben végezték tanulmányaikat a Zeneakadémián.

Az 1956 és '67 közötti időszakban Budapesten hozzáférhető partitúrákból és hangfelvételekből elsősorban csak az európai avantgarde jelenségekről lehetett tájékozódni. Bár 1962-től néhány Cage-kottát már beszerzett a Zeneakadémia könyvtára<sup>21</sup>, a Cage környezetében működő zeneszerzők tevékenységéről lényegében nem volt információ. Pedig időközben a kortárs amerikai zene újdonságai Darmstadtban is megjelentek és a fesztivál résztvevői között jelentős vitákat gerjesztettek 1958-tól (Cage első ottani szereplésétől), nem beszélve a Cage későbbi európai fellépéseit, majd az ezután Európában is kibontakozó experimentális zenei jelenségeket övező szakmai diskurzusról. Budapestre – mint azt Várnai Péter (1959, Darmstadt), Ujfalussy József (Koppenhága, 1964), Pernye András (1964, Varsó), Fábián Imre (Darmstadt, 1964) fesztivál-beszámolói dokumentálják – csak a kétkedő és a negatív kommentárok jutottak el. A 60-as évek magyar zenei szaksajtójában Cage „a »mindent szabad« megszállott bohóca”-ként (Várnai)<sup>22</sup>, ismert »zenei« botrányhős”-ként (Ujfalussy)<sup>23</sup> jelent meg először. Az experimentális zeneként azonosított művek „bohócságok”-ként voltak tárgyalva Pernye András beszámolójában<sup>24</sup>, Merce Cunningham balett-társulatának műsora pedig leírása szerint „mindenféle emberi tevékenység végső értelmetlenségét szimbolizálta”, s benne „...a romantikus én-kultusz végvonaglásaiként lépnek eléink La Monte Young, Cage, és a többiek [Wolff, Ichyanagi, Cardew, Feldman – Sz. T.] »alkotásai«... [sic]”<sup>25</sup>. A darmstadti repertoárban megjelenő experimentális kompozíciókat erős rosszallással kommentálta Fábián Imre is: „Darmstadt az elmúlt években a művészettől idegen, „sokkírozó” mutatványoktól, tehetségtelen sarlatánok demagógiájától vált hírhedtté muzsikuskörökben. [...] Ezt a pódiumot [...] jó néhányan (sajnos ez a többség) arra használják fel, hogy eszeveszett ötleteiket művészetnek álcázva devalválják az értékeket, s az amúgy is bizonytalan értékmérési lehetőségek között olcsó sikereket arassanak. [...] Biztosra veszem, ha valamelyik »újítónak« az jutna eszébe, hogy »műve« csúcspontján

<sup>21</sup> Dalos Anna a *Double Music* (Cage-Harrison) és a *Music of Changes* partitúráit sorolja fel első beszerzéseként. Dalos, 2007a: 33. – A 60-as évek második felében a Magyar Zeneművészek Szövetsége Könyvtárában és a Szabó Ervin Könyvtár Zeneműtárában az *Amores*, a *First Construction* is tanulmányozható volt, valamint Wolff: *Suite I. for prepared piano* című darabja is.

<sup>22</sup> Várnai, 1959: 33.

<sup>23</sup> Ujfalussy, 1964: 465.

<sup>24</sup> Pernye, 1964: 483.

<sup>25</sup> I.m.: 487.

kettéfűrészeltessen egy Steinway-zongorát, feltehetően élhetne is ezzel az elmekórtan körébe tartozó »alkotói szabadsággal«<sup>26</sup> Earl Brown *December '52* című darabjával kapcsolatos megjegyzéseiből azonban az is kiderül, hogy a jelenség a rosszallás megfogalmazásánál mélyebben is elgondolkodtatta: „...a zenei kifejezés terén az elmúlt másfél évtizedben hatalmas erjedés és forrongás kezdődött, melynek hátterében az a szándék áll, hogy életünk végbement és végbemenő sorsdöntő változásait másként kell zenében kifejezni, mint ahogyan eddig tették. És erre a nyugtalanító, de megcáfолhatatlan követelésre a magunk módján nekünk sem árt odafigyelni.”<sup>27</sup>

Az intézményes lehetőségek szűkössége a 60-as években más – a kultúrpolitika irányítói számára nem kevés gondot okozó – tájékozási formákra szorította rá a művészvilág progresszív gondolkodású tagjait. Tábor Ádám – aki maga is résztvevője volt e korszak eseményeinek – megfogalmazása szerint

„A hatvanas években – a néhány ritka kivételtől eltekintve – minden [...] »belülről irányított«, autonóm szellemi közösségi csoporttevékenység a *privátszférába* szorult: magánlakásokba, vendéglőkbe és néhány meghagyott kávéházba. Amennyiben ezek a csoportok mégis megpróbálták kilépni a nyilvánosság elé, előbb vagy utóbb visszaszorították őket kiindulási pozícióikba.”<sup>28</sup>

A Kádár-korszak hatalomgyakorlói szemében már önmagában a gyülekezés is, de még inkább a hivatalos kultúrpolitikától eltérő nézeteket valló közösségek művészi radikalizmusa a fennálló rend elleni lázadásnak számított. A neoavantgarde művészi közösségeket nagyrészt az akkoriban felsőfokú tanulmányaikat végző fiatalok<sup>29</sup> alkották, de olykor irodalmi vagy képzőművészeti élet nagytekintélyű szereplői (Korniss Dezső, Weöres Sándor) köré is szerveződhetek rendszeresen összejáró művészcsoportok (melyek időnként egymással is érintkeztek).<sup>30</sup> Hasonló szerveződések ekkoriban zenész körökben nem jöttek létre, hacsak a Maros Rudolf és Szöllősy András lakásán tartott rendszeres zenehallgatásokat nem tekintjük ilyen jellegű találkozóknak<sup>31</sup>. Ennek elsődleges oka az volt, hogy a 60-as évek magyar kortárs zenéjének avantgarde törekvései elsősorban a szakmán belül okoztak konfliktusokat (Ld. II. fejezet 9-11. oldalt), s az évtized második felétől nem ütköztek politikai ellenállásba, sőt a hivatalos kultúrpolitika támogatását is élvezték.

Az idősebb zeneszerzők között kevesen tudtak a Petri Galla Pál lakásán (Budapest, V. ker. Vécsey u. 3.) rendszeres időközönként szervezett zenei estekről, ahol a Petri Galla által beszerzett (nemcsak kortárs) hanglemezeket és a dr. Végh László által összegyűjtött hanglemez- és magnófelvételeket is

<sup>26</sup> Fábíán, 1964: 23-24.

<sup>27</sup> Fábíán, 1964: 25.

<sup>28</sup> Tábor, 1997: 22.

<sup>29</sup> Ld. I.m.: 22-30.

<sup>30</sup> „Weöres Sándor és Károlyi Amy Törökvész úti otthonába inkább egyénileg, mint csoportosan, rendszertelenül, de rengetegen jártunk. Weöresen keresztül jutott el a későbbi buddhista, majd tradicionalista László András, majd az ő nyomában Altorjay Gábor, Szentjóby Tamás és Dul Antal Hamvas Bélához és Kemény Katalinhoz. [...] Egyébként – kb. 1971-ig – mindnyájan egyetemisták voltunk, és napközben a Belvárosi Kávéházban tanyáztunk.”, I. m.: 23-24.

<sup>31</sup> Maros Rudolf külföldi ismeretségei révén a darmstadti kör és a lengyel zeneszerzők számos kompozíciójának felvételeihez hozzájutott, s ezeket megismertette zeneszerző kollégáival és barátaival is. Dalos, 2007a: 30.

meg lehetett hallgatni. Dr. Végh László röntgenorvos 1958 és 1970 között egyik meghatározó alakja volt a 60-as évek alternatív művészvilágának. Személye és tevékenysége – irodalmi- és képzőművészeti életben betöltött progresszív szerepe és nem kis mértékben a Kádár-korszak ellentmondásos világát reprezentáló ügynöki múltja miatt<sup>32</sup> – az utóbbi években a korszakot értékelő művészettörténeti kutatások középpontjába került. Monográfusa, Kürti Emese összefoglalása szerint

„...a magyarországi hatvanas évek információszegény környezetében meghatározó mediátori funkciót töltött be a modernizmus még élő képviselői, és a domináns kultúrában alternatív művészeti tapasztalatoktól elzárt fiatal értelmiségiek csoportjai között. Egyszemélyes, interdiszciplináris intézményként felolvasásokat, kollektív zenehallgatást szervezett a budapesti magánterekben, ahol megosztotta az emigráns művészbárataitól informális küldeményekben hangszalagokon érkező nyugati művészet kurrens produktumait, amivel sokak számára a kortárs progresszív művészethez való hozzáférés egyetlen csatornáját jelentette.”<sup>33</sup>

Dr. Végh (1931) eredetileg zenei pályára készült, de zeneakadémiai orgonatanulmányait „az ott tapasztalt konzervatív tradicionalizmus miatt”<sup>34</sup> megszakította, és orvosi diplomát szerzett. Orvosi praxisa mellett folytatta orgonista tevékenységét és zeneszerzéssel is foglalkozott: az első magyar elektronikus kompozíciók az ő nevéhez fűződnek. Kultúraközvetítői szerepkörében kiemelt szerepet kapott a zene, s a későbbi neoavantgarde mozgalmak fiataljait nemcsak az irodalmi és képzőművészeti avantgarde eredményeivel ismertette meg<sup>35</sup>, hanem a korabeli darmstadti és a kortárs magyar zeneszerzés aktuális újdonságaival is.<sup>36</sup> Alkalmanként, mint pl. 1961 júliusában a Petri Galla-szalomban tartott ötrészes *Musica Nova* sorozatban<sup>37</sup>, magyar szerzőket (Kurtág, Szervánszky) is felkért előadásokra.<sup>38</sup>

Mint Kürti Emese kutatásai feltárták, a 60-as években egyedül dr. Végh foglalkozott Cage zenéjével és a Darmstadtban is megjelenő experimentális hullám jelenségeivel. Mivel azonban zeneszerzői ízlése elsősorban Stockhausen és Boulez 50-es és 60-as évekbeli műveiben képviselt darmstadti irányhoz kötődött, a kortárs magyar zene jövőjét dr. Végh is a „Harmincasok” által kijelölt

<sup>32</sup> Dr. Véghről 2011-ben derült ki, hogy maga is ügynök volt. Bódi, 2011, 59-60. Mivel dekonspirálódott, 1962 után nem foglalkoztatták. Kürti, 2014: 2.

<sup>33</sup> Kürti, 2013: 136.

<sup>34</sup> Kürti, 2013: 136. Angol nyelven. Idézet a magyar nyelvű kéziratból.

<sup>35</sup> „Széles baráti és ismeretségi körébe tartoztak a klasszikus avantgárd és a modernizmus még élő szereplői (Korniss Dezső, Kassák Lajos, Gyarmathy Tihamér, Vajda Júlia, Jakovits József, Tamkó Sirató Károly), akiknek a tevékenységét zenehallgatással egybekötött, szabad előadásokon ismertette meg a későbbi neoavantgárd és a majdani demokratikus ellenzék fiatal generációjával (Altorjay Gábor, Szentjóby Tamás, Kenedi János, Radnóti Sándor, Keserü Ilona stb.) Kürti, 2012, <http://www.ludwigmuseum.hu/site.php?inc=program&programId=3676&menuId=47&mod=archivum>

<sup>36</sup> Dr. Végh információit és felvételeit az 1960-tól Ausztriában élő – és intenzív darmstadti kapcsolatokkal is rendelkező – zeneszerző barátjától, Losonczy Andortól (1932) kapta, de olykor magnószalagokat cserélgettek Maros Rudolfal is. Kürti, 2013: 134 és 140.

<sup>37</sup> Bővebben ld. Kecskeméti, 1986; Bódi, 2011.

<sup>38</sup> Kisfaludy András 1995-ben készült *Törvénytelen muskátli* című filmjében dr. Végh László felsorolja a Petri Galla Pál lakásában 1961 júliusában tartott kortárszenei előadásokat. Naptárfeljegyzéseit idézi, melyek szerint július 1-jén Kurtág György beszélt Boulez műveiről, dr. Végh 8-án Stockhausen-ról, 15-én Varèse-ről, 22-én pedig az elektronikus zenéről tartott előadást. 29-én Szervánszky Endre új magyar művekről tartott összefoglalót. Az előadások megvalósulását a korabeli ügynök-jelentések is dokumentálták. Kisfaludy, 2005: 230. A műsorokról és a későbbi rendezvényekről bővebben ld. Kürti, 2013: 137-138.



út mentén képzelte el, egyetértett az experimentális zenei jelenségek magyar zenei sajtóban megjelent értékelésével és nem tett erőfeszítéseket az experimentális zene széleskörű megismertetésére. Mindazonáltal, mégis ő volt az, akin keresztül az experimentális zene elsőként gyakorolt maradandó hatást a kortárs magyar művészetre. Cage-felvételeit 1961-ben megmutatta az akkor 15 és 17 éves Altorjay Gábornak és Szentjóbby Tamásnak, akik ebből az élményből kiindulva kezdtek figyelni és látogatni a 60-as évek első felében igen élénk lengyel avantgarde színházi- és zenei fesztiválokat. Jelen voltak az 1964-es Varsói Ősz Cage-Cunningham Ballett előadásán is, melyről a korábban idézett Pernye-kritika tudósított. Az ott látott és hallott élményeknek alapvető jelentősége lett az első magyarországi happeningek, mint Szentjóbby *Steinway and Sons* című akciókoncertjének (1968) létrejöttében, valamint abban, „hogya – mint Kürti fogalmaz – az amerikai »zenebohóc« (és nyomában a fluxus) szelleme visszavonhatatlanul átalakította a vassüggöny mögött is a művészet fogalmát”.<sup>39</sup>

Dr. Végh szabadiskoláját az Új Zenei Stúdió egykori tagjai közül egyedül (és csak egy rövid ideig, 1962 körül) Eötvös Péter látogatta, aki – emlékei szerint – itt hallott először Stockhausen- és Boulez-műveket.<sup>40</sup> Vidovszky elbeszélése szerint zeneakadémiai éveik alatt – szóhasználatával – „nem volt átjárásuk” sem a neoavantgarde művészi körökhöz, sem azokhoz a felsőoktatási intézményekhez, amelyekben más művészeti ágakat tanuló nemzedéktársaik jártak. Kapcsolatuk csak 1970 után kezdődött. Tanulóéveik zenei izoláltságát jelezi, hogy 1964-ben Jeney és Vidovszky is jelen volt Varsóban az előbbieken említett Cage-hangversenyen, de az ott látottak jelentőségét csak évekkel később, iskolán kívüli mestereik és posztgraduális tanulmányaik segítségével ismerték fel. Ez az epizód azonban már az Új Zenei Stúdió történetéhez tartozik.

<sup>39</sup> Kürti, 2013: 150. Angol nyelven. Idézet a magyar nyelvű kéziratból.

<sup>40</sup> Varga, 1986: 101. Látogatásait Eötvös akkor szüntette be, amikor észrevette, hogy a Petri Galla szalon közönségében olyan „hivatalos megfigyelők” is jelen voltak, mint Barna Andrásné, a Művelődési Minisztérium Zene- és Táncművészeti Főosztályának vezetője. Eötvös Péter szóbeli közlése, 2014, július.

## II. Történet

### 1. Előzmények

#### a. Zeneakadémia

Az Új Zenei Stúdió egységes művészi célok és generációs összetartozás alapján jött létre. Az együttes belső körét alkotó Jeney Zoltán (1943) Sárosi László (1940) és Vidovszky László (1944) egy időben tanult a budapesti Zeneakadémián. Sárosi és Jeney 1961 őszén kezdték tanulmányaikat, évfolyamtársak (sőt, mindvégig kollégiumi szobatársak) voltak, Vidovszky egy évvel később került a zeneszerzés-tanszakra. Sárosi Szervánszky Endrénél tanult, Jeney és Vidovszky Farkas Ferencnél. Mindhárman vidéki iskolákból, az ország különböző részeiből kerültek Budapestre, Sárosi Győrből, Jeney Debrecenből, Vidovszky Szegedről. Tehetségük és érdeklődésük különböző előtanulmányok után vezérelte őket a zeneszerzői pályára.<sup>1</sup> Kortársuk, Eötvös Péter (1944) – akit Kodály javaslatára közvetlenül miskolci zeneiskolai tanulmányai után, 14 évesen vettek fel a zeneszerzés tanszakra – már két és fél évet elvégzett Viski Jánosnál, s mestere hirtelen halála után 1961 tavaszán került Szabó Ferenchez.

Pályakezdésüket jelentősen meghatározta, hogy felsőfokú tanulmányaik arra az időszakra estek, amikor a magyar kortárs zene éledezni kezdett 1948 és 1960 közötti bénult állapotából. Ha Kadosa Pál 1957-1960 között készült műveinek stílusfordulata, Kurtág György 1959-ben komponálta, de csak 1961-ben bemutatott *Vonósnégyese* mellett Szervánszky Endre *Hat zenekari darabjának* (1959) 1960-as ősbemutatóját tekintjük választóvonalnak, a szemléletváltás 1958 táján kezdődött. A magyar kortárs zene megújulása nem egyik napról a másikra történt meg és zenei-közéleti konfliktusok is övezték<sup>2</sup>, de a zeneszerzők jelentős része (s nemcsak a fiatal generáció) mégis kilépett a Bartók- és Kodály-örökség stílári hegemoniájából, és ennek révén a magyar zene visszaindult a nyugati világ új áramlatainak abba a hatósugarába, melyből korábban a politika által is diktált szellemi elzárkózás miatt hosszú időre kikerült.

<sup>1</sup> Sárosi Lászlót öt évvel idősebb bátyja, Sárosi József vitte el mesteréhez (ekkoriban fejezte be tanulmányait Szervánszky Endrénél), aki azonnal felvette osztályába, pedig gimnáziumi érettségije után mindössze két éves zeneszerzés-tanulmányokat végzett Vöndöczky Gézánnál a Győri (akkori nevén: Tinódi Lantos Sebestyén) Zeneművészeti Szakközépiskolában. (Interjú, 2006. június, kéziratban) Jeney és Vidovszky megalapozottabb és rendszerezettebb előtanulmányok után került a zeneszerzés tanszakra. Jeney Pongrácz Zoltán növendéke volt a Debreceni Kodály Zeneművészeti Szakközépiskolában, Vidovszky Szatmári Gézánnál tanult a Szegedi Zeneművészeti Szakközépiskolában. Tanáraiknak köszönhetően mindkettőjük mögött – a korszak vidéki információs lehetőségihez képest figyelemreméltó – 20. századi zenei (Bartók, Kodály, Schönberg, Webern, Honegger, Sósztakovics) ismeretek, sőt – elsősorban zongoratanulmányaik hozományaként – magyar kortárs zenei tapasztalatok is voltak. (Ld.: Szitha, 2002: 4.; Uő, , 2006: 3.)

<sup>2</sup> 25 évvel később Breuer János a korszak apologetikus retorikájának megfelelően tompítva írja le a bemutató körüli konfliktusokat „... ez a mű is igen nagy vihart keltett, széles körű és szabad vitát váltott ki, amit *csupán az árnyékolta be* [Kiemelés Sz. T.], hogy a rádió vezetői, ha átmenetileg is, levették a művet a műsorról.” Breuer, 1985: 364.

Az 50-es évekhez képest elmozdulás történt a hangversenyéletben is. Az első kortárszenét játszó ensemble-fomáció, a Mihály András vezette Magyar Kamaraegyüttes, csak 1968-ban alakult ugyan, a hangversenyrepertoár azonban – Dalos Anna dokumentációja szerint – már 1958 táján bővíteni kezdett, először Schönberg és körének műveivel, majd a nyugati kortárs zene (az idős Stravinsky-, Boulez-, Dallapiccola-, Petrassi-, Stockhausen) egy-egy reprezentatív alkotásával és kortárs lengyel zeneszerzők műveivel.<sup>3</sup> Az Országos Filharmónia 1962-ben indított elektronikus zenét is játszó kamarazenei sorozatát két év után leállították, de az új zene néhány alkotása olykor ezután is megszólalt, főleg külföldi szólistáknak és karmestereknek, vagy egy-egy zeneszerző (Stravinsky, később Boulez) budapesti vendégszereplésének köszönhetően.

A Zeneakadémia zeneszerzés tanszakán azonban hivatalosan még az 50-es és 60-as évek fordulóján is állt az idő, s kettős tudatban folyt az oktatás. Az intézmény könyvtárában 1957-től már meg lehetett találni 12-fokú kompozíciós technikát elemző és tanító munkákat is<sup>4</sup>, de a tanár döntésén múlt, hogy a XX. század klasszikusainak (Bartók, Stravinsky, Schönberg) módszereit ki milyen figyelemmel tanította (Farkas Ferenc például már az 50-es évek második felében megismertette növendékeit a 12-fokú komponálással.<sup>5</sup>) A tanárok<sup>6</sup> 1956 után a külföldről informális csatornákon Budapestre került kevés hangfelvételtől (és még kevesebb kottából) kiindulva már foglalkoztak az új bécsi iskola műveivel és egy-egy szeriális kompozícióval is. Maros Rudolf (gyakran közösen hallgatott) és állandóan bővülő hanglemez- és hangszalag-gyűjteményének újdonságai kézről-kézre jártak, 1958-tól Szervánszky Endre kapcsolatban volt dr. Végh Lászlóval a neavantgarde művészeti mozgalmak egyik központi személyiségével és részt vett a Petrigalla Pál lakásán tartott illegális zenei esteken.<sup>7</sup> (Ld. I. fejezet 5. oldal.) 1957-től többen a Varsói Ősz hangversenyeire is kijutottak, az új élmények konzekvenciái mégis késve jelentek meg az oktatásban. A változásokat nyilvánvalóan késleltette, hogy a zeneszerzés-tanszak tanári kara nagyrészt ahhoz a zeneszerző generációhoz tartozott, mely Kodály iskolájából (vagy környezetéből) került ki, s pályáját, egész művészi kibontakozását Kodály és Bartók életművének árnyékában élte meg. Ez bizonyos mértékben még Farkas Ferencre is igaz, aki Respighinél végzett tanulmányai után a századforduló utáni olasz és francia zene későromantikus és neoklasszicista vonalát képviselte, s alkotói érdeklődése nem irányult

<sup>3</sup> Dalos, 2007: 32.

<sup>4</sup> Dalos, 2007: 33.

<sup>5</sup> Farkas Ferenc növendékei közül többen is utalnak rá, mesterük avatta be őket a 12-fokú komponálás rejtelseibe. Bozay Attila 1958-ban befejezett *Három hegedűduójával* kapcsolatban bevallja, hogy előtte nem ismerte a 12 fokú technikát, s csak annyit tudott róla, amit Farkas Ferenc magyarázott el „vázlatosan, nem tananyagszerűen, és amit *néhány kollégám megpróbált már* [kiemelés SzT.]”. Földes, 1969, 13.; Durkó Zsolt, úgy emlékszik, zeneakadémiai tanára, Farkas Ferenc hívta fel a figyelmét először az új bécsi iskola és a postweberni zene eredményeire. I. m.: 34.; Kocsár Miklós emlékei szerint „Főiskolás koromban [...] azután óhatatlanul Webernre bukkantam. Abban az időben, 1955-56-ban kezdtük megismerni a műveit; már kottákhoz is jutottunk, és Maros Rudolf jóvoltából már lemezen is meghallgattuk.” Varga, 1986: 186-187.

<sup>6</sup> Az Új Zenei Stúdió tagjainak diákéveiben Szabó Ferenc (tanszékvezető), Farkas Ferenc, Szervánszky Endre, Vincze Imre és Viski János (1961-ig) tanított zeneszerzést.

<sup>7</sup> Dr. Végh László és Szervánszky Endre 60-as évekbeli ismeretségéről: Tábor, 2004: 15.

tartósan a nyugat-európai zeneszerzés 20-as évektől bekövetkező fordulataihoz. Amikor tehát Szőllősy András<sup>8</sup> arról nyilatkozott, hogy kortársai számára „*Minden kapuban ott állt őrt Bartóknak és Kodálynak a szelleme*”<sup>9</sup>, a II. világháború utáni magyar zeneszerzés legjelentősebb s egyben súlyosabb örökségéről beszélt. Olyan örökségről, mely – amellet, hogy a XX. század első felében született magyar zeneszerzők legjelentősebb képviselőinek munkásságát egy irányba terelte – e nemzedék pedagógiai tevékenységét is meghatározta.

A kettős tudat másik – s talán ennél is súlyosabb – oka Szabó Ferencel, a zeneszerzés tanszak vezetőjével (1945-től) és a Zeneakadémia főigazgatójával (1958-tól) hozható összefüggésbe. Hivatalos életrajzai Szabó Ferencet szigorú de nyitott szellemű tanárként ábrázolják. Maróthy János monográfiája szerint a kísérletezést eszköznek tekintette a tehetség kibontakoztatásához:

„Zeneszerző növendékeit sem tiltotta az avantgardizmustól. A tehetséget, az eredetiséget, a szakmai felkészültséget becsülte elsősorban, a maga tapasztalataiból is tudva, hogy a fiatal művész a maga útját csak a maga erejével találhatja meg.”<sup>10</sup>

Pernye András név nélkül hivatkozik egy növendék emlékeire, amikor arról ír, hogy Szabó kifogásokat csak akkor fogalmazott meg, ha szakmai (szerkesztésbeli, vagy formai) ügytelenségeket talált.

„Egy ízben punktualista művet hoztak az órára. A mester ezt mondotta: Alapjában nem értek egyet ezzel a kompozíciós technikával, nem is szeretem, és ha magam fiatal koromban csináltam is ehhez hasonlót, azt ma már legfeljebb kísérletnek tekintem. De *ha már* ezt a stílust műveli, *akkor miért* írta le ezt a két ütemet ide? Hiszen ez, amellet, hogy kiesik a stílusból, nem is tartozik szervesen a kompozícióhoz.”<sup>11</sup>  
[Kiemelések P. A.]

A valóságban azonban Szabó autoriter személyisége és kommunikációs módszerei miatt nyugalomba vonulásáig (1967) működtek személye körül az 50-es évek félelmi mechanizmusai. A tanárok még 1958-59-ben is titokban osztották meg a Darmstadtról, Donaueschingenről vagy a párizsi újdonságokról szerzett információkat a növendékeikkel, s ezekről még a 60-as évek elején is alig esett szó az órákon. Eötvös Péter máig különleges jelentőségűnek tartja azt az estét, amikor először hallott Webern-műveket Viski Jánosnál. Tanára 1958-ban egy alkalommal leültette híresen jó Grundig magnója elé, elindította Robert Craft Webern-felvételeit, majd magára hagyta. Az ekkor 14 éves Eötvös számára ez a találkozás Webern zenéjével életre szóló élményt jelentett, de arra is jól

<sup>8</sup> 1950-től Szőllősy is a Zeneakadémia tanára volt. Zeneszerzést sohasem tanított, de állandó kapcsolatban volt zeneszerző-kollégáival.

<sup>9</sup> Varga, 1986: 376.

<sup>10</sup> Maróthy, 1975: 683.

<sup>11</sup> Pernye, 1965: 32.

emlékszik, hogy Viski nem fűzött magyarázatot a felvételhez, mindössze annyit mondott: „Ne szóljon róla senkinek.”<sup>12</sup>

A feszült rejtőzködés még a 60-as évek elején is benne volt a zeneszerzés tanszak légkörében. Sáry László szerint, Szervánszky Endrét keserűvé és magányossá tették a *Hat zenekari darab* (és az utána írt műveiben is továbbvitt dodekafón stílusváltás) körüli polémiák, s valószínűleg ezért sem beszélt tanítványainak sohasem a saját zenéjéről. Eötvös Péter úgy emlékszik, hogy a növendékek vizsgadarabjaival kapcsolatos viták legtöbbször a tanárok saját vitái voltak, s ezekben Szabó gyakran hatalmi pozícióból nyilvánított véleményt. Viski egykori tanítványa és életrajzírója, Dobos Kálmán szerint egy ilyen elmarasztalás változtatta ki azt a szívrohamot, mely mestere korai halálát okozta. Eötvös Péter úgy tudja<sup>13</sup>, hogy Szabó rosszallásának oka az ő egyik darabja volt, s emiatt a végzetes tanári értekezleten „nyugati elhajlás”-sal vádolta meg Viskit.<sup>14</sup> Szabó Ferenc tekintélyelvű vezetői viselkedése jelentősen kihatott a korszak zeneszerzés-oktatási módszertanára. Ez viszont a növendékeket összefogásra és önművelésre ösztönözte, mely Vidovszky László visszaemlékezései szerint leginkább a hallgatói *Zeneszerzőkör* munkájában nyilvánult meg.

„Főiskolai éveim (1962-67) idején a zeneszerzés szakos hallgatóknak volt egy önképzőkör szerű társasága, ahol rendszeresen megvitattuk egymás munkáit, kiválasztottuk a bemutatandó műveket, megismerkedtünk másutt föllelhetetlen darabokkal. A kör hivatalos szakmai felügyeletét Vincze Imre [akkoriban Szabó Ferenc tanársegéde, Sz. T.] látta el, igen jól: a foglalkozásokra be sem járt, így hamar kialakulhattak szakmai-baráti kapcsolatok, és a kör tevékenysége eredményes volt. Évente több alkalommal is rendeztünk majdnem teltházas koncerteket a Zeneakadémián. Az egymásra utaltság érzését az is erősítette, hogy a kötelező tanulmányok elég kimódolt formában és meglehetősen lassan folytak. Az első évben például mindössze öt népdalfeldolgozást kellett a vizsgára vinni, amit gyakorlatilag egy nap alatt meg lehetett írni. A többi követelmény is hasonló szintű volt, ugyanakkor szigorú stílári megköveteléseket tettek, főleg Szabó Ferenc miatt, aki hallani sem akart semmiről, ami nem egyezik a saját elképzeléseivel.”<sup>15</sup>

A tanszak kettős értékrenden alapuló légköre mélyen beleivódott a tanítványok tudatába és a tanárok újdonságok miatti konfliktusai a diákokat is szakmai konspirációra készítették. A tiltottnak vélt művekkel foglalkozni beavatottságot, titkos összetartozást is jelentett – egyúttal nemzedéki egységet, az idősebbekkel szembeni összefogást. Az ellenzéki művészi magatartás lélektani modelljét az Új Zenei Stúdió tagjai már tanulóéveikben megismerték.

<sup>12</sup> Magánbeszélgetés, 2013. július 1.

<sup>13</sup> Magánbeszélgetés, ugyanakkor.

<sup>14</sup> Dobos Kálmán szerint az 1960. novemberi értekezleten Szabó „Viski Jánossal kapcsolatban azt az elmarasztaló kitélt használta, hogy »fasiszta módszerekkel tanít«. Ez a megállapítás azt is magában foglalta, hogy szocialista nevelésre nem alkalmas. Abban az időben ez a kifejezés elegendő volt valakinek a lehetetlenné tételére, állásából elmozdítására, különböző módokon való meghurcolásra.” Dobos, 2005: 56-57.

<sup>15</sup> Vidovszky-Weber, 1997: 7.

A nehezen induló, de 1960 körül mégiscsak jól érzékelhető változások a fiatalok, azaz a 30-as és a 40-es években született két zeneszerző-nemzedékre különbözőképpen hatottak. Míg a Jeneyéket közvetlenül megelőző *Harmincasok* (Földes Imre 1966-67-ben készített, 1969-ben megjelent interjúkötetének címe<sup>16</sup>) legfeljebb utolsó akadémiai éveik alatt vagy utána, a 60-as évek elején jutottak el Schönberg és Webern műveinek beható ismeretéhez, a náluk fiatalabbak már középiskolás éveikben találkozhattak ezzel a hatással. Vidovszky utolsó szegedi szakközépiskolás évében kottából tanulmányozhatta Boulez első *Structures*-sorozatát és a *Mallarmé-improvizációkat*, Stockhausen *Zongoradarabjaiból* az első négyet és a tizenegyediket. Néhány héttel a budapesti premier után, egy szegedi növendékhangversenyen bemutatta Webern op. 27-es *Zongoravariációit*, s ebben nemcsak Vidovszky speciális érdeklődése a figyelemreméltó, hanem az is, hogy az említett műveket egy pesti rokonlátogatás során a Rózsavölgyi Zeneműboltban vásárolta meg.<sup>17</sup> Jeney – mint Dalos Anna közli – egy „a kéréstől meghökkent amerikai nagybácsi révén jutott hozzá már szakiskolás korában Schönberg *Hat kis zongoradarab-jához*, illetve az op. 23-as *Öt zongoradarab-hoz*.”<sup>18</sup> Sály László emlékei szerint<sup>19</sup> a kollégiumban, Jeney Zoltán akkoriban kincsnek számító orsós magnóján első éveiktől kezdve sok zenét hallgattak, és ha módjuk volt rá, a partitúrákat is tanulmányozták. Ezeken az alkalmakon megkülönböztetett szerepet kapott Bartók hat vonósnégyese<sup>20</sup>, a *Csodálatos mandarin*, Webern műveinek Robert Craft vezényelte 1957-es összkiadása valamint más Schönberg-művek<sup>21</sup> mellett főként az *Öt zenekari darab*, valamint Bouleztól az *Improvisations I-III. sur Mallarmé*.<sup>22</sup>

Míg tehát idősebb kortársaik (a *Harmincasok*) már zeneakadémisták voltak, amikor a Schönberg-kör zenéjével ismerkedni kezdtek (s a dodekafóniát és majd a szeriális technikát csak a hatvanas évek elejétől fedezték fel a maguk számára a komponálás időszerű eszközeiként), addig a 60-as években tanulmányaikat kezdők számára a dodekafónia – ha nem is főiskolai keretek között – a tanulmányok részévé vált, olyan lezárt zenetörténeti stílussá, melyet meg kellett ugyan tanulni, de mielőbb tovább is kellett belőle lépni. (E tanulási folyamat egyik látványos állomása volt Jeney nyomtatásban is megjelent *Öt zongoradarabja* (1962), melyben jól érzékelhető Schönberg és Dallapiccola

<sup>16</sup> Ld. Földes Imre, *Harmincasok*. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel. (Budapest: Zeneműkiadó, 1969). Az interjúalanyok: Bozay Attila, Durkó Zsolt, Kocsár Miklós, Kurtág György, Láng István, Lendvay Kamilló, Papp Lajos, Petrovics Emil, Soproni József, Szokolay Sándor. Dalos Anna ebbe a körbe sorolja a Földes-könyvben nem szereplő Balassa Sándort, Borgulya Andrást, Decsényi Jánost, Dobos Kálmánt, Károlyi Pált, Sári Józsefet és Vántus Istvánt is. Ld. Dalos, 2011: 342.

<sup>17</sup> Vidovszky 1961 nyarán a Rózsavölgyi Zeneműboltban a zsebpénzéből vette meg a Webern-variációkat, a Boulez-műveket és a Stockhausen-zongoradarabokat. Megvehette volna a XI-diket is, de arra már nem maradt pénze. Közli: Dalos, 2009: 1669.

<sup>18</sup> I. m., ugyanott.

<sup>19</sup> Publikálatlan interjú, 2013. július 1.

<sup>20</sup> A Bartók-vonósnégyeseket a Julliard Vonósnégyes 1950-es felvételéről hallgatták, melyet Sári Józseftől kaptak.

<sup>21</sup> Sály László emlékei szerint a *Pierrot Lunaire* és a *Hegedűverseny*. Magánbeszélgetés, 2013. július 1.

<sup>22</sup> A Webern felvétel forrása – a kollektív emlékezet szerint – Maros Rudolf gyűjteménye lehetett, Schönberg műveihez idősebb diáktársuk, Petri György egykori szerelme, a hamarosan tragikus körülmények között elhunyt Kepes Sára (1942-1965) révén jutottak hozzá.

zongoraműveinek hatása.) A két generációt csak néhány év választotta el egymástól, de ez a különbség utólag igen jelentősnek bizonyult. A *Harmincasok* nemzedéke a kortárs nyugati zene újdonságait revelációként élte meg és a magyar zene megújításának lehetőségét látta a megismert művekből leszűrt tapasztalatok (módszerek) és a magyar hagyományból leszűrhető stílusjegyek ötvözésében. Jeneyék generációja viszont nem fogadta el ezt a koncepciót, s a főiskolai évek után szinte azonnal új kiindulási pontokat keresett.

## b. Mesterek

Szervánszky- vagy Farkas-növendéknek lenni jelentősen eltérő iskolát jelentett. Ez nemcsak Jeney, Sáros és Vidovszky tanulóéveit határozta meg, hanem azt is, hogy a Zeneakadémiáról kikerülve milyen gyorsan és milyen nehézségek árán találták meg egyéni útjaikat.<sup>23</sup>

Farkas Ferenc a mesterség szabályainak minél alaposabb és sokoldalúbb átadására törekedett. Mint saját életműve is tükrözi, a műfaji és stílári sokoldalúság és biztonság volt az alapelve, növendégeit tehát arra készítette fel, hogy bármilyen közlendőjük van is – mindig a megfelelő eszköztár álljon rendelkezésükre. A stílusgyakorlatokat aprólékosan javította, számon kérte a zenetörténeti repertoárismeretet, a zenei formák közötti biztos tájékozódást, az arányérzéklet, az összhangzattan tévedhetetlen kezelését, s mindezt imponáló tájékozottsággal, részletekbe menő analíziseken keresztül tanította. Bár az egyéni kompozíciókban szabadságot hagyott növendégei számára, ezekben a művekben is megkövetelte a hagyományok ismeretéből következő törvényszerűségeket. Növendégeinek nagyobbik része – lelki alkatától és a pályájának alakulásától függően – könnyen beépítette művészetébe ezt az útravalót (Ligeti, Durkó, Bozay, Kocsár, Petrovics és mások), de kétségtelen, hogy voltak tanítványai (Kurtág), akik számára a Farkasnál töltött tanulóévek frusztrációt is okoztak.<sup>24</sup>

Jeney rendezett világlátásra törekvő egyéniségétől nem volt idegen ez a konzervatív módszerekkel fegyelemre nevelő iskola. Zeneakadémiai évei alatt több olyan (máig az életmű részének tekintett) művet<sup>25</sup> komponált, melyek a biztos formaérzék és ízlés mellett a bartóki minták szuverén továbbgondolásáról és a dodekafónia fantáziadús kezeléséről tanúskodnak. A Farkas irányításával zajló tanulóévek viszonylagos nyitottságát jelzi diplomamunkája, a szopránszólóra és zenekarra

<sup>23</sup> A Zeneakadémián ebben az időben a stúdiók összefüggő egységet alkottak. A főtárgy tanár oktatta és ellenőrizte a stílusgyakorlatokat, vezette a különböző zenetörténeti korszakokat és zeneszerzőket felölelő stílus-analíziseket, ellenőrizte a népdalfeldolgozásokat. A hallgatók a főtárgy tanárnak mutatták meg az egyéni invencióknak teret adó, (belső szóhasználat szerint:) „saját” kompozíciókat.

<sup>24</sup> Kurtág György 1957-ig hordozta magában a diákéveiben megtanult minták bénító hatását. Stein Marianne művészetpszichológusnál végzett párizsi tanulmányai ébresztették rá, hogy túl kell lépnie beidegződéseire. Ekkor alakította ki azt az intenzív gesztusokból kiépített öntörvényű formavilágot, melynek első fontos művészi eredménye az op. 1-es *Vonósnégyes* (1959) volt. Mesterének azonban mindig hálás volt, amit a több Farkas Ferencnek dedikált mű jelez, nyolcvanhét évesen operát írva, pedig úgy gondolta: „Most jöttem csak rá, milyen sokat köszönhetek neki.” Magánbeszélgetés, 2013. július 1.

<sup>25</sup> *Három Apollinaire-dal* (1962); *Öt zongoradarab* (1962); *Négy Rilke-dal* (1962, átdolg. 2002); *Öt dal József Attila verseire* (1963)

komponált *Omaggio* (1966), melynek dallam- és hangzásvilága Pierre Boulez 1965-ig megismert műveinek hatását<sup>26</sup> is tükrözi. Jeney Farkas mellett a zeneszerzés praktikus szemléletét is elsajátította, nevezetesen azt, hogy az ihlet, mint transzcendens motiváció, önmagában kevés a komponáláshoz, s hogy a nyelvi és kulturális értelemben vett sokoldalú műveltség (s ezen belül különösen az irodalmi inspiráció és a zenetudományi tájékozódás) fontos eszköz lehet, amely olykor az alkotói problémák és dilemmák megoldását is megkönnyítheti. Ezek a minták, s mellettük a zeneakadémiai évek végére kiművelt készségek később válságos időszakában is segítségére voltak, legelőször római hazatérése után, később pedig – a zeneszerzői önállóságnak már egy sokkal magasabb fokán – a *Halotti szertartás* komponálásakor.

Vidovszky László személyiségétől távol állt mestere zenei ízlése és munkamódszere. A stílusgyakorlatokat könnyen megoldotta, tehát tanulmányai jelentős zeneszerzés-technikai alapot jelentettek számára, de azok a műfajok és zenei formák, amelyekkel tanulóéveiben foglalkoznia kellett, nem kötötték le zeneszerzői érdeklődését. Mint 2006-ban elmondta, „Az architektonikus gondolkodás nem vonzott, már a tanulóévekben is a szigorú polifónia, pontosabban a linearitás és a zenei folyamatok megszakíthatatlansága érdekelt.”<sup>27</sup> Főiskolás éveiben nem izgatták hangok totális szervezésének 20. századi módszerei sem (dodekafónia, szerializmus), azoknak a kompozíciós problémáknak a megoldására pedig, melyek már ebben az időben foglalkoztatták (a 12-nél kevesebb, vagy több hangból álló rendszerek, a nem felhangrendszer alapú hangzások), ekkor még nem voltak meg a saját eszközei.<sup>28</sup> Zeneakadémiai évei alatt komponált művei<sup>29</sup> közül csak a *Horatiusi dalokat* vállalja ma is, s tanulóéveiről maga ítélt meg, amikor diplomamunkájaként írt zenekari darabját és kantátáját később megsemmisítette.

Sáry László számára rendkívül ösztönző volt a Zeneakadémián töltött időszak. Szervánszky korántsem volt olyan szigorú a kötelező stúdiumokban<sup>30</sup>, mint kollégái, viszont kereste azokat területeket, melyeken keresztül növendékei látókörét és kreativitását fejleszthette. Amikor a Palestrina-ellenpont gyakorlatoknál kiderült, hogy Sáry vonzódik a barokk előtti korszakok polifóniájához, tanára Machaut, Ockeghem és Obrecht műveinek hallgatásán és elemzésén keresztül egy olyan világot nyitott ki előtte, melynek lineáris gondolkodásmódja Sáry későbbi zeneszerzői kibontakozásában jelentős szerepet játszott. A Szervánszky lakásán szervezett zenehallgatások után sokszor éjszakába nyúló beszélgetések zajlottak, nemcsak zenéről és szakmai kérdésekről, hanem az aktuális olvasmányokról, filozófiáról s mindenről, amiről növendékei hallani szerettek volna. Sáry

<sup>26</sup> *Marteau sans maître, Improvisations sur Mallarmé, 3. Szonáta, Structures*

<sup>27</sup> Kiadatlan interjú, 2006.

<sup>28</sup> Szitha, 2006: 11.

<sup>29</sup> *Három zongoradarab* (1963); *Versus* fuvolára és brácsára (1964), *Vonósnégyes tétel* (1965), *Zongoratrió* (1966)

<sup>30</sup> „Nem mondta ő, de éreztük rajta, hogy nem tartja véresen komoly dolognak azt, hogy öt vagy tíz kétszólamú invenciót írunk, és hány szonátátételt viszünk órára.” Interjú, 2006. június (kéziratban)



sokat komponált tanulóévei alatt: e művekből három ma is szerepel műveinek jegyzékében, kettő nyomtatásban is megjelent.<sup>31</sup>

Azonos életkoruk ellenére tanulmányai idején Eötvös Péter csak Jeneyvel volt szorosabb kapcsolatban. 1961-ben lett Szabó Ferenc növendéke, akivel emberi és szakmai viszonya mindvégig ellentmondásos volt.<sup>32</sup> Jól felismerve növendéke kivételes tehetségét Szabó – rá egyébként nem jellemző módon – nagy szabadságot adott neki. A Viski Jánosnál végzett három éves tanulmányainak köszönhetően Eötvös nagyon sokoldalú kompozíciós ismeretekkel rendelkezett, amit ekkortájt induló színházi tevékenységében is kamatoztatott; színházi munkája annyira lekötötte, hogy kevés időt töltött csak az intézmény falai között (alig vett részt például a tanszakon szervezett Zeneszerzőkör összejövetelein). Mivel 1963-tól Szabó engedélyével két évet halasztott<sup>33</sup>, diplomáját csak 1965-ben kapta meg. Még csak huszonegy éves volt, de már meglehetősen nagy hírnevet szerzett a színházi és filmes világban. 1963-ban komponálta a zenét Szabó István *Álmodozások kora* című filmjéhez, 1962-64 között a Vígszínház zenei vezetője volt.<sup>34</sup> Egész pályáját meghatározó iskolájának máig is a Vígszínházban folyó munkát tekinti, a Vígszínház akkori társulatát – akkoriban ország legjelentősebb színészeit – a tanárainak tartja. A színházban megszerzett dramaturgiai tapasztalatokat 1963-ban komponált *Három madrigál* komédiájában használta fel először, s operaszerzői ambícióinak eredetét is ezektől az évektől számolja.

Intézményesen szabályozott, de mégis szabad keretet nyújtott az önművelésre és a hallgatók közötti (olykor szenvedélyes vitákba torkolló) tapasztalatcserére a Zeneszerzőkör, melynek vezetője 1962 és 1965 között Jeney Zoltán volt. A Zeneszerzőkörben lehetőség nyílt a Varsói Őszön<sup>35</sup> hallott új művek megvitatására, de itt szervezték és rendezték a zeneszerzés tanszak hangversenyeit, s az intézmény korabeli élénk közéleti szerepére utal, hogy bemutatóikat megkülönböztetett érdeklődés kísérte.<sup>36</sup> A saját művek betanítása visszahatott zeneszerzői munkájukra, s egyúttal együttműködésre adott lehetőséget hangszeres és énekes diáktársakkal (és a Zeneakadémia fiatal tanáraival), akik közül többen<sup>37</sup> később az Új Zenei Stúdió hangversenyeinek is közreműködői lettek.

<sup>31</sup> *Variazioni* klarinétra és zongorára (1965); *Lamento* öt hangra (1965); *Három madrigál* öt hangra vagy kamarakórusra (1966)

<sup>32</sup> Tanára, Viski János hirtelen halála (1961. január 16.) után Eötvös eredetileg Farkas Ferencnél szeretne volna folytatni tanulmányait. Szabó Ferencet felelősnek érezte Viski János haláláért, s tiltakozását azzal jelezte, hogy a tanév második félévében nem járt be Szabó óráira. 1963 őszétől azonban hivatalosan figyelmeztették, hogy így nem szerezhethet diplomát, ezért meg kellett békélnie a helyzettel. A kötelező feladatokat elvégezte, önálló kompozícióihoz pedig teljes szabadságot kapott. Tanárának engedékenységét Eötvös azzal a büntudattal magyarázza, melyet maga Szabó Ferenc Viski János halála miatt érzett. Interjú, 2013. július 1. (kéziratban)

<sup>33</sup> A halasztásnak személyes oka volt: ebben az időben diploma után másfél éves katonai szolgálat következett volna, melyet az ekkor még csak 19 éves Eötvös mindenáron el akart kerülni. Publikálatlan interjú, 2013. július 1.

<sup>34</sup> 1961 és 1966 között Eötvös 15 színházi előadáshoz és 11 mozifilmhez komponált zenét, melyeket 1969-ben még négy filmzene követett. A teljes listát ld. <http://eotvospeter.com/compositions>

<sup>35</sup> A Varsói Ősz volt az egyetlen külföldi kortárszenei fórum, ahová a magyar diákok is kijuthattak, bár utazásaikat anyagilag nem támogatta egyetlen intézmény sem. Jeney és Vidovszky 1964-ben és 1965-ben jártak itt.

<sup>36</sup> Vidovszky-Weber, 1997: 7.

<sup>37</sup> Gesualdo Énekegyüttes, Schmidt Nóra

### c. Posztgraduális tanulmányok - útkeresés

A zeneszerzői diploma megszerzésekor az Új Zenei Stúdió egyik tagja sem érezte úgy, hogy kész volna az önálló alkotómunka megkezdésére. További tanulóévek következtek, melyeknek természetesen csak kis része zajlott intézményes keretek között, s nem zárult le az Új Zenei Stúdió 1970-es megalakulásával sem, hanem lényegében 1972-ig, tehát az első valóban radikális fordulatot jelentő műveik megkomponálásáig tartott. Jeney és Vidovszky útkeresése sokáig bizonytalan kimenetelűnek látszott, s nagyrészt a Zeneakadémián tanultak átértékeléséről szólt, ezért az 1970-72 közötti fordulat is szélsőségesebb volt. Sárly számára az átmenet fokozatosabb szemléletváltozás során jött létre, de az 1972-es cezúra az ő műveiben is jól érzékelhető. Mindannyian a 60-as évek második felében kerültek szorosabb szakmai kapcsolatba Kurtág Györggyel és Simon Alberttel, azzal a két idősebb kortársukkal, akiknek példája és barátsága más-más módon, de jelentős mértékben hatott alkotótevékenységükre az elkövetkező évtizedekben.

Mindannyian felismerték, hogy a maguk mögött hagyott iskola erős hatása mellett a továbblépés legfőbb akadálya az élmény- és információhiány volt. Jeney 1967-68-ban Goffredo Petrassinál, a római Santa Cecilia Akadémián folytatta tanulmányait, az itt rázúduló új élmények azonban először teljesen megbénították. Petrassi arra nevelte növendékeit, hogy konvencionális komponálási eszközök helyett saját intuícijukat használják, s közlendőjüknek világos és érthető formát találjanak. Jeney emlékei szerint

„... elképesztő érzékkel szűrta ki azt, hogy milyen – látszólag stílustól és minden addigi tapasztalattól független – feladatot adjon, ami belevisz téged abba, hogy kénytelen legyél azzal foglalkozni, hogy maga a zeneszerzés mit jelent neked.”<sup>38</sup>

Petrassi ráébresztette, hogy amit addig megtanult, öncélú eszköz marad, ha nem tudja egyéni közlendő szolgálatába állítani.

„Akármennyire tisztelem is Farkas Ferencet azért, amit és ahogy megtanított – sőt azt kell mondanom, hogy enélkül bizonyosan nem jutottam volna el még a kezdetekig sem –, de az is biztos, hogy Petrassi kurzusa után három évem arra ment rá, hogy elfelejtsem a 'megtanított' mesterséget. Mert mesterségbeli tudás nélkül ugyan csak dilettantizmus van, kizárólag arra hagyatkozva viszont csak készen kapott megoldások jönnek elő.”<sup>39</sup>

Jeney Boulez-írásaiban keresett újabb viszonyítási pontokat<sup>40</sup>, de éppen ezek ébresztették rá, hogy „az egységes zenei világnyelv”<sup>41</sup> illúziójától (s vele együtt a megtanult alkotói módszerektől) el

<sup>38</sup> Farkas, 2006: 881.

<sup>39</sup> I. m.: 900-901.

<sup>40</sup> *A Penser la musique aujourd'hui* (1963) kötet írásait.

<sup>41</sup> Varga, 1989: 160.

kell szakadnia, és saját zenéjére érvényes elveket kell keresnie.<sup>42</sup> Az epigonizmus fenyegető veszélyét is érzélve hasonló tanulságokat vont le Stockhausen *Hymnen* és *Mikrophonie I* című műveiből is, melyeket alkalma volt meghallgatni Rómában a Stockhausen-együttes előadásában. Mindazokat a konzekvenciákat, melyeket Darmstadt két vezető zeneszerzőjének műveiből 1967-ben levonhatott, fuvolára írt *Soliloquium No. 1* című művében foglalta össze. Elvetve a hagyományos alapokra épített zenei retorika minden dallami és harmóniai eszközét, Jeney ettől kezdődően a zenei anyag és az idő szervezésének új lehetőségeit kereste, s ehhez a kutatómunkához új inspirációt kapott, amikor 1967-ben a Velencei Biennálén megismerte Henry Michaux grafikáit. A távolról absztraktnak tűnő, közelről nézve viszont konkrét alakzatokból összeálló képek hatására maga is olyan zenével kezdett kísérletezni, melyben az apró ritmus-, dinamika- és hangszín-elemek egységes folyamattá rendeződnek, anélkül, hogy hagyományos motívumfejlesztési vagy variálási elveket használna. A képeknél is nagyobb hatást tettek rá Michaux-nak a katalógusban kifejtett gondolatai, melyek hatására a taoista bölcsélet alaptételeivel kezdett foglalkozni. A taoizmus szándéknélküliségét és egyensúly-elvét zenei konzekvenciákra, kompozíciós elvekre fordítva *wei wu wei* című kamaraművében motivikus fejlesztés nélküli folyamat-zenét szeretett volna létrehozni; ő maga is érezte azonban, hogy a Boulez-művekből és elméleti írásokból megtanult szeriális technika és hangzásideál túlságosan is behatárolja a lehetőségeit. Lényegében ekkor szembesült először azzal, hogy a „készen kapott megoldások” helyett a forma-, a metrum-, az idő kérdésében az alapelemekhez kell visszamennie, ám azok a minták, melyeket addig megismert (mint például a darmstadti irányított aleatória), felszabadulás és bátorítás helyett inkább elbizonytalanították. A kétségeket a *wei wu wei* huszonöt évig érlelt revíziója<sup>43</sup> mellett további, ebből az időszakból származó, de átdolgozásra, kidolgozásra váró művek jelzik<sup>44</sup>. Az elmozdulást végül a nagyzenekari *Alef – Hommage à Schoenberg* (1970-71) kompozíciós munkája hozta meg. Az Új Zenei Stúdió első évének tapasztalatai után befejezett darab a kromatikus skála 12 hangját és összes hangközét magába foglaló egyetlen akkordra épül, a 13 percet átívelő hangfolyam az alap-akkord lassan változó, hangszereléssel és dinamikai árnyalatokkal kiemelt kivágataiból jön létre. A szeriális gondolkodásban meghatározó jelentőségű schönbergi Klangfarben-elvvel Jeney a klasszikus romantikus hagyományok előtt tisztelegve zárta le pályája korai szakaszát, s egyúttal megmutatta a gondolkodásában bekövetkezett fordulatot is, mely egy sajátos idő- és arányérzékben ragadható meg leginkább. A cím, a héber abc első betűje, ebben az összefüggésben az újrakezdés szimbóluma, mutatja, hogy ez a

<sup>42</sup> „Rá kellett döbennem – írta erről az időszakról 1985-ben – hogy Boulez metodológiájának érvényességi köre szinte kizárólag a saját műveire korlátozódik. [...] Ez a felismerés – miközben egyáltalán nem kérdőjelezte meg számomra Boulez zeneszerzői jelentőségét – egyszersmind azt is jelentette, hogy attól a valószínűleg nem igazán tudatosan belsővé vált kényszertől, mely mintegy akaratom ellenére is szeretett volna előírni a kizárólagos érvénnyel bíró hagyomány körét [Kiemelés SzT], sikerült megszabadulnom.” I. m.: 161.

<sup>43</sup> *wei wu wei* (kamaraegyüttes, 1967, átdolg. 1996)

<sup>44</sup> *Aritmie-Ritmiche* (fla, vla, vlc, 1967, átdolg. alatt); *Rimembranze* zenekar (1968, átdolg. alatt)

fordulat a zeneszerző számára is nagy jelentőségűnek tűnt. (Az akkori időkre jellemző, hogy az *Alef* címet aktuálpolitikai megfontolásból nem engedélyezték – ezért egészült ki magyarázatképpen a Schoenbergre hivatkozó alcímmel.)

Vidovszky számára az 1967-71 közötti évek látszólag eredménytelenek voltak. Tanácstalanságát korántsem zeneszerzéstechikájának hiányosságai okozták, hanem az a felismerés, hogy eszközei (vagy még inkább az a szemléletmód, melyet ezekkel az eszközökkel együtt megtanult) nem alkalmasak kora és generációja számára időszerű alkotások komponálására.

„... amikor elvégeztem a Zeneakadémiát, ott álltam egy bizonyos fajta, így vagy úgy elsajátított zenei ismerettel, amiről egyet tudtam: ezt sürgősen el kell felejtennem. Ez az elfelejtés is több évi kemény munkát vett igénybe. Abban az időben nagyon sokat dolgoztam, de abból az időből való darabokat nem publikáltam. Utólag visszagondolva ezek mind arra irányultak, hogy lebontsam azt a fajta esztétikát és zeneszerzői gondolkodásmódot, amelyet a Zeneakadémián és az azt megelőző időszakban elsajátítani véltem. Az egész olyan, mint amikor megtanulok egy nyelvet, diplomázom belőle, aztán rájövök hogy ilyen nyelv nincs is....”<sup>45</sup>

Egyetlen befejezett művét, a kétszongorás *Kettőst* 1970 júniusában mutatták be, nem sokkal azelőtt, hogy októberben az UNESCO ösztöndíjával Párizsba utazhatott. Mindössze hat hónapot töltött ott, de olyan – nemcsak zenei, hanem színházi, irodalmi és képzőművészeti – élmények érték, amelyek lehetővé tették számára az elmozdulást a holtpontról. Fontosak voltak azok a hangzó tapasztalatok, melyeket a Francia Rádióban Pierre Schaeffer kutatócsoportjában (Groupe des Recherches Musicales) szerzett, és jelentős hatást tett rá Olivier Messiaen, akinél vendéghallgatóként vett részt egy műelemző szemináriumon. Párizsban találkozott először a 68-as diáklázadások nyomában létrejött *underground* kultúrával, itt látta először a New Yorki La Mamma társulatot, itt ismerkedett meg a pop-art festők alkotásaival. Meghatározó jelentőségűek persze a hangversenyek voltak, ahol Boulez, Berio, Stockhausen, Kagel és Reich műveit hallhatta, és mindenekelőtt az a kétnapos (koncertekből, előadásokból, filmvetítésekből álló) Cage-fesztivál, melynek hatására könyveket és kottákat vásárolt. Találkozása Cage művészetével két irányban változtatta meg gondolkodását: Cage *indeterminacy*-elve alternatívát kínált a számára nem időszerű totálisan szervezett szeriális kompozíciós módszerekre, írásaiból pedig egy olyan művészetfilozófiát ismert meg, mely nem zeneszerzéstechikai és műfaji szempontok szerint értelmezte a komponálás és az előadás folyamatát, hanem egy kötöttségektől mentes – s az európai hagyományoktól eltérő – élet- és művészetszemléletből. Cage írásainak szellemi kapcsolatai D. T. Suzuki és Buckminster Fuller munkáival valamint a zen buddhizmussal Vidovszkyt is arra készítette, hogy hazaérkezve Budapestre ismereteit ebben az irányban is bővítsse. Az új élmények felszabadító hatását a *Kettős* teljes

---

<sup>45</sup> Vidovszky-Weber, 1997: 93.

átkomponálása<sup>46</sup> jelzi, mely nemcsak a hangzás átalakítására irányult (preparáció alkalmazása az új változatban) hanem az írásmódnak jellegére is: ütemvonalak helyett másodpercekkel jelölt időtartamok kerültek a partitúrába, mely lényegében a zenei folyamat sűrűsödéseit és ritkulásait vizuálisan, grafikájával is jobban megjelenítő kottaképpé alakult. A műnek ebben a változatában – a preparáció révén létrejövő zörejelemek ellenére is – nyilvánvaló a nem harmónikus elvű gondolkodásmód, és ebből következően a szólamok kontrapunkt-meghatározottságú (vagy komplementer elven létrehozott) lineáris kezelése.<sup>47</sup>

Sáry Lászlónak ekkor nem volt módja külföldi tanulmányokra – viszont ösztönösen ráérezett, hogy melyek azok a szellemi inspirációs források, melyek tághatták a látókörét. Sok zenét hallgatott és tanulmányozott partitúrával együtt ebben az időben, mindenekelőtt Stockhausentől a *Gruppent* és Bouleztól a *Structures*-t, melyekben leginkább a szigorú konstrukció logikája ragadta magával. Ugyanilyen érdeklődéssel hallgatta – főleg a hangzás és a ritmus újszerűségéből létrejövő különleges hangszínelületek miatt – Ligeti Györgynek az 1960-as évek elején írt műveit. A leszűrt tapasztalatok azonban nem e művek mintáinak követésére ösztönözték, hanem arra, hogy saját zenei fantáziájának megfelelő, másoktól független és önálló érvényességű rendszereket keressen. A rend, az egyensúly, az idő, az akarat és az érzékelés alapkérdései foglalkoztatták s a válaszokat ő is távol-keleti filozófiákban kereste. A távoli kultúrák iránti érdeklődése még kamaszkorából származott, amikor édesapja győrásszonyfai könyvtárában megtalálta és elmondása szerint „rongyosra” olvasta Hamvas Béla *Tibeti misztériumok-ját*,<sup>48</sup> s már akkoriban különös erővel ragadta meg képzeletét, amit a hangok és a szavak hatalmáról talált benne.<sup>49</sup> Ezeknek az olvasmányoknak később új értelmet és lendületet adott Tőkei Ferenc kínai filozófiai írásokat közreadó három-kötetes munkája<sup>50</sup>, melyet Sáry 1968-ban kezdett tanulmányozni. Bár Cage írásait ekkor még nem ismerte<sup>51</sup>, új olvasmányában a hang és a zene metafizikájáról szóló gondolatok arra ösztönözték, hogy a zene alapelemeivel kezdjen foglalkozni, ezzel párhuzamosan pedig a hagyományos zenei formaérzéktől eltérő szándék-nélküliség és a kiszámíthatatlanság kompozíciós lehetőségeit keresse.

„Zeneszerzői munkám folytatásához nem sokkal a diploma megszerzése után kétféle út adódott számomra. Az egyik: felkutatni és nagyító alá venni a hang legjellemzőbb összetevőit (hangmagasság, időtartam, hangerő, hangszín, hangok közötti szünetek) és lehántani mindazokat a nem zenei - esztétikai, pedagógiai, erkölcsi, irodalmi – rétegeket, amelyek évszázadok óta rájuk rakódtak. [...] A

<sup>46</sup> Az új változat bemutatója 1972. március 12-én volt, az Új Zenei Stúdió hangversenyén.

<sup>47</sup> A linearitás jelenléte jól érzékelhető a *Horatiusi dalokban* (1966) és a fuvolára írt *Versus No. 2*-ben (1968) is.

<sup>48</sup> A Sáry által olvasott kiadás: Hamvas Béla szerk., ford., *Tibeti misztériumok* (Budapest: Bibliotheca, 1944)

<sup>49</sup> „Nagyon megfogta a fantáziámat, amit a hangok és szavak hatalmáról olvastam, különösen az, hogy a hangokkal gyógyítani, vagy gyilkolni lehet. Zenei szempontból izgatott ez az egész, de mindezt a filozófiai tartalomtól sem lehetett elválasztani.” Interjú, 2006. június (kéziratban)

<sup>50</sup> Tőkei Ferenc szerk. ford., *Kínai filozófia. Ókor I-III., Szöveggyűjtemény*, (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962-1967.)

<sup>51</sup> Sáry 1971-től kezdte olvasni Cage írásait, melyek német nyelvű válogatásához akkoriban Németországban élő bátyja, Sári József segítségével jutott.

másik lehetőségem az volt, hogy előnyben részesítsem azokat a folyamatokat, amelyeket nem valamilyen előre kitervelt szándék vagy dramaturgia, hanem más törvényszerűség irányított.<sup>52</sup>

1965-1972 között komponált húsz műve ennek a tanulási folyamatnak az állomásait dokumentálja. Mint azt Dalos Anna is megfigyelte, a hangzással való kísérletezés során Sály a bartóki mintákból – nevezetesen az Éjszaka zenéje-karakterű zörej-elemekből – indult ki.<sup>53</sup> Különösen a lassú tételeiben (*Catacoustics* két zongorára, 3. tétel, 1967; *Fluttuazioni* hegedűre és zongorára, 3. szakasz, 1967; *Quartetto (Ablak az éjbe)* furolára, hegedűre, cimbalomra és szoprán szólóra, 1968) nagyrészt ütőhangszer-szerű effektusokat használ (tremolók, a zongorahúrok pengetése, pizzicatók, staccatók, szekundsúrlódások, clusterek), de ugyanezeket az elemeket – nagy hangterjedelmű dallamokkal társítva – a gyors tételekben is alkalmazta. A forma felszabadításának lehetőségeit Sály a hatvanas években elsősorban az improvizatív hatású hangzásban és olyan lejegyzésmódokban kereste, melyek jelentős metrikai szabadságot adnak az előadónak. A 70-es évek felé haladva (*Sonanti no.1*, csembalóra, 1969; *Versetti*, orgonára és ütőhangszerekre, 1970; *Image*, klarinéttra csellóra és zongorára 1971; *Sonanti no. 3*, cimbalom, 1971) szinte eltűnnek az ütemvonalak, s olykor az irányított aleatória is megjelenik. Bár ezek a művek még nem számolnak sem a cage-i értelemben vett – tehát a hangzó végeredmény tekintetében kiszámíthatatlan – aleatória, sem az egyenletesen tagolt (szabályos metrum által nem rendezett) idő (pulzáció) lehetőségeivel, olykor már felbukkannak bennük azok a gyors, néha távoli népzenei inspirációkat is sejtető, figurációkkal borzolt dallami felületek, melyek első igazi realizációja az 1972-ben komponált *Psalmus*-ban történt meg. Dalos Anna a különleges szólóhangszereket (csembaló, cimbalom) és játékmódokat az elektronikus hangzás iránti igény megnyilvánulásának tulajdonítja<sup>54</sup>, sokkal valószínűbb azonban, hogy – az 1970-ben kezdett gong-improvizációkkal párhuzamosan – a zörej-elemek és szokatlan hangszínek a formai keretek széttördelésének eszközei voltak, melyek egyenesen vezettek aztán az 1972-es teljes újrakezdéshez.<sup>55</sup>

Eötvös Péter 1966-68 között DAAD-ösztöndíjjal a Kölni Zeneművészeti Főiskola karmesterképző szakán tanult Wolfgang von der Nahmer-nél. Kölnben tévedhetetlenül megtalálta azokat a szellemi forrásokat, melyekre zeneszerzői fejlődéséhez szüksége volt. Nem megfogadva Szabó Ferenc útravalóul adott tanácsát, mely szerint messze el kellett volna kerülnie Karlheinz Stockhausen köreit<sup>56</sup>

<sup>52</sup> Sály, 1999: 14.

<sup>53</sup> Dalos, 2009: 1674.

<sup>54</sup> l. m.: 1675.

<sup>55</sup> Sályt – saját bevallása szerint – sohasem érdekelte az elektronikus zene. Két – majdnem három évtizeddel későbbi – hangszalag műve (*Etűdök gőzmozdonyokra*, 1996; *Lokomotív szimfónia*, 1998), az elnevezés eredeti értelmében konkrét zene, melyben a gőzmozdonyok és vasútállomások hangjait manipulációk nélkül montírozva, hagyományos hangszerekként használja. Interjú, 2006. június (kéziratban)

<sup>56</sup> Nyugat-európai állami ösztöndíjat szerezni ebben az időben szinte lehetetlen vállalkozásnak számított. Eötvös – elbeszélése szerint – az akkor már Svájcban élő zongoraművésznő, Sirokay Zsuzsanna közvetítésével, Paul Badura-Skoda támogatásával kérelmezte az ösztöndíjat. Sikeres pályázata után is csak úgy kaphatott útlevelet, ha tanulmányaihoz és

– egy hirdetésre jelentkezve már 1966 őszén Stockhausen kottamásolója, 1968-76 között együttesének zongoristája, ütőse, hangmérnöke, majd 1971-79 között az általa irányított Kölni Rádió (WDR) Elektronikus Stúdiójának munkatársa volt. 1978-tól Pierre Boulez hívására a párizsi IRCAM munkájában is részt vett, 1991-ig az Ensemble InterContemporain karmestereként és művészeti vezetőjeként. Pályája tehát a karmesteri tevékenység nemzetközi színterein, zeneszerzőként pedig a 80-as évek végéig főleg az elektronikus műfajok területén zajlott, ami alkalmassá tette jelenlétét a budapesti zenei életben. Bár részt vett a Stúdió megalapításában is, és állandó kapcsolatban volt a tagjaival, mindig is az együttes „kütagjának”<sup>57</sup> tekintette magát, mert kevés olyan művet írt, amelyek szorosan kapcsolódtak a Stúdióban zajló rendszeres munkához. Szerepe és hatása mégis nagyon fontos volt: kottákat, felvételeket, hangszereket, elektronikus eszközöket hozott a hangversenyekhez, több produkcióban vett részt előadóként, s mindezekről függetlenül: 70-es és 80-as évekbeli alkotótevékenysége a többiek számára állandó viszonyítási pontot jelentett. Az 1969-71 közötti időszakban meglehetősen sok időt töltött Budapesten<sup>58</sup>, s itthoni (jelentős mértékben az Új Zenei Stúdió köréhez fűződő) szakmai kapcsolatai számára is fontosak maradtak, mert kiegészítették az őt külföldön ért hatásokat. Ekkorra ő is eljutott ahhoz a felismeréshez, hogy saját zeneszerzői hangját csak az alapelemekhez visszatérve találhatja meg, de ennek a tanulási folyamatnak a színtereit számára a Stockhausen (majd később Boulez) mellett karnyújtásnyi közelségbe kerülő elektronikus stúdiók jelentették.

„Itt tanultam meg a zenei paraméterek lényegét, s olyan tapasztalatokat szereztem, mint egy fizikus vagy kémikus, aki a lehető legrészletesebben behatolhat az általa kutatott anyagba. Az elektronikus zenében ugyanis - a hagyományos hangszerekkel ellentétben - előlről kell felépíteni a hangokat és a hangszíneket éppúgy, mint a dinamikát. [...] A Stockhausen és Boulez mellett töltött évek során egyfelől építhettem a Miskolcon és a pesti Zeneakadémián elsajátított, hagyományos, biztos alapokra; másfelől viszont folyamatosan új élményekkel gazdagodtam, és egyre közelebb kerültem a zene lényegéhez. Másképp fogalmazva: ha Magyarországon szárazokat, leveleket, virágokat tanultam, Kölnben és Párizsban a gyökerekkel ismerkedhettem meg.”<sup>59</sup>

Eltekintve filmzenéitől, a 60-as évek második felében Eötvös keveset komponált. Az első kölni tapasztalatok kompozícióban kipróbált eredménye az 1968-ban készült *Mese*: hangszalag-madrigál, melyben a magyar népmesék jellegzetes fordulataiból montírozott szöveg a németalföldi proporciós kánonok mintájára három különböző sebességben hangzik fel. Ez mű – a korabeli magyar zenei

---

utazásához Szabó Ferenc is hozzájárult. Az őt Stockhausentől óvó intelem akkor hangzott el, amikor tanára az engedélyt aláírta. (Eötvös Péter szóbeli közlése, 2013. július 1.)

<sup>57</sup> Retkes, 1999: 11.

<sup>58</sup> Családi kötelékein kívül ide kötötték filmes munkái is, különösen 1969-ben, amikor négy mozifilhez készített zenét. Az alkalmazott zeneszerzéssel kapcsolatos hosszú távú terveit mutatja, hogy részt vett az önálló filmgyári zenestúdió (később meghiúsult) tervének előkészítésében is. Ld. Retkes, 1999: 11.

<sup>59</sup> Uott.

köznyelvre egyáltalán nem jellemző humora és komplex hangzása ellenére – azt is mutatja, hogy Eötvös számára az elektronikus stúdióban végzett munka nem jelentett azonnali elszakadást a Budapesten megtanult hagyományoktól. Az idézetben említett kutatások tényleges eredményei csak a 70-es évek elejétől jelentek meg műveiben.<sup>60</sup>

A Stúdió budapesti tagjaihoz hasonlóan – de sokkal közvetlenebb élményként – Eötvös zenefelfogását is átalakította a távol-keleti kultúrák hatása, amikor 1970-ben Stockhausen együttesének tagjaként fél évet töltött Osakában a World Expo 70 helyszínén.<sup>61</sup> Az osakai élmények nyomán Budapesten készült *Tücsökzene* (melyet Eötvös „ötszólamú madrigál”-nak nevez „a világ legkisebb muzsikusaik előadásában”<sup>62</sup>) az idővel és a térrel kapcsolatban történt szemlélet-változását tükrözi. A zen filozófiájának hatására a 70-es évek elejétől Eötvös műveiben is megjelent *nyugalom a mozgásban - mozgás a nyugalomban* elve.<sup>63</sup>

Az Új Zenei Stúdió megalakulása előtti éveket tehát minden későbbi tagja számára a külföldön szerzett élmények, olvasmányok, állandó tanulás, az alkotótevékenység személyes és egzisztenciális céljainak keresése töltötte ki. A közös alkotói problémák és érdeklődési területek már kirajzolódtak, de szinte ösztönösen érezték, hogy szükségük van egy szellemi tanácsadóra, aki a saját hangot és utat kereső munkájukban segítséget nyújthatott. Ezt a szerepet Simon Albert (1926-2010) karmester töltötte be, aki nemcsak az alapító tagok iskolától független tanítómestere volt, hanem mindenkié, aki a későbbiekben a Stúdióhoz csatlakozott.

#### **d. Simon Albert – tanár és szellemi vezető**

Simon Albert nélkül valószínűleg nem jött volna létre és nem is működhetett volna hosszú ideig az Új Zenei Stúdió. A Zeneakadémia zenekarának és a KISZ Központi Művészegyüttes Kamarazenekarának karmestere rendelkezett a szellemi vezetőknek azzal a ritka tulajdonságával, mellyel maga köré tudta gyűjteni a tehetséges és önálló gondolkodású fiatalokat, véleménye és figyelme állandó ösztönzést és művészi mércét jelentett az együttes tagjai számára. A Stúdió tagjainak külön szerencséjére pártfogójuk a korszak egyik legnagyobb hatású magyar zenésze volt, akinek megkérdőjelezhetetlen szakmai tekintélye – annak ellenére, hogy ez a zenei élet tágabb köreiben korántsem volt elismert<sup>64</sup>

<sup>60</sup> Music for New York, 1971 átdolg. 2001; „Most, Missl, 1972; Elektrokrónika, 1972-74; Intervalles-Intérieurs, 1974-1981; A szél szekvenciái, 1975 átdolg. 2002.

<sup>61</sup> A Fritz Bornemann által tervezett német pavilon – a világ első gömb formájú koncertterme – zenei koncepcióját Stockhausen alakította ki. 19 tagú együttese 180 napon át öt és fél órás hangversenyt adott, melynek műsorában főszerepet kapott a korszak legmodernebb technikai berendezéseivel létrehozott multidimenziós élő elektronika. Golo Föllmer, „Karlheinz Stockhausen: Spherical Concert Hall” <http://www.medienkunstnetz.de/works/stockhausen-im-kugelauditorium/> (2013. július 20)

<sup>62</sup> Eötvös, 1985

<sup>63</sup> Wilhelm, 1985

<sup>64</sup> Simon Albert kielégíthetetlen művészi igényessége magában hordozta a zenei élet prominens személyiségeivel (olykor a hangversenyélet vezető művészeivel, vagy a Zeneakadémia tekintélyes tanáraival) való személyes konfliktusokat is. Az általa képviselt munkamódszerek nem illettek bele sem a hangversenyélet iparszerű működésébe, sem a Zeneakadémia – alapvetően szólista pályára és nem sokoldalú kamarazenei és zenekari feladatokra is felkészítő – oktatási



– sajátos védelmet is biztosított számukra. E védelem nélkül a politikai és művészi közélet korabeli viszonyai között a KISZ Központi Művészegyüttes akkori vezetői számára elképzelhetetlen lett volna, hogy egy pályakezdőkből álló neoavantgarde zenész csoport helyet kapjon a Rottenbiller utcai székházban.

*Jumi* – ahogy barátai és tanítványaiból lett barátai szólították – a zenében élt, minden gondolata a zene körül forgott, olvasmányait úgy válogatta meg, hogy azok rendszert és világosságot teremtsenek abban a világban, ahol ő zenészként kereste a helyét. Saját magáról, az életéről, tanulóéveiről még közeli barátainak sem beszélt sokat, s ha elárult is valami személyeset, azt többnyire más eseménnyel vagy információval összefüggésben tette. Így nehéz helyzetben van az, aki választ keres arra, hogy miért választotta nemzedékének talán legnagyobb karmester-tehetsége (Ferencsik János, Somogyi László, Constantin Silvestri és George Georgescu tanítványa, Otto Klemperer asszisztense) a tanári pályát, miért nem maradt azon az úton, mely az Állami Hangversenyzenekar, a Rádiózenekar és az Operaház Zenekara élén vezényelt produkciókkal nyílt meg számára az 1950-es években. Papp Márta életrajzi összegzése<sup>65</sup> szerint – az évtized közepétől, nem élve az Országos Filharmónia nyújtott szólista-karmesteri státusz lehetőségével, az ismeretterjesztés és a tanítás felé fordult. 1955-től *A zene mindenkié* címmel a Rádióban ismertető előadásokkal összekötött hangversenyeket vezényelt, és 1958-ig zeneelméletet tanított az Állami Konzervatóriumban<sup>66</sup>.

A KISZ Központi Művészegyüttes Zenekarát 1959-ben szervezte meg, s együttese hamarosan a zeneakadémisták és a tanárképző főiskolások számára az iskolán kívüli tanulás lehetőségévé vált. 1969-től lett a Zeneakadémia zenekarának vezetője, s 1986-os nyugdíjba vonulásáig a zenekari gyakorlat tanáraként szinte mindenkit tanított, aki ebben az időben zenekari hangszeren játszott. A KISZ-beli szimfonikus zenekarban növendékei kiegészíthették és meghosszabbíthatták nála végzett tanulmányaikat. Személye a két együttest olykor hivatalosan is összekapcsolta, mint például a nyári zenei táborok<sup>67</sup>, a hanglemezek-felvételek<sup>68</sup> vagy a külföldi hangversenyek alkalmából, melyekhez mindkét intézmény anyagi vagy szervezési támogatást nyújtott. Tanítványainak köre már kezdettől fogva szélesebb volt a zenekari zenészekénél, s hamarosan a magyar zenei élet vezető művészeinek jelentős részét magában foglalta.<sup>69</sup> Leendő és már végzett zongoristák, zenetörténészek is látogatták a próbáit, figyelték éjszakákba nyúló műelemzéseit a lakásán, olvasták a könyveket, tanulmányozták

---

szerkezetébe. Jeney Zoltán ennek ismeretében nevezte őt a magyar zenei élet „persona non grata”-jának. Olsvai, 1993: 5.

<sup>65</sup> Papp, 2000: 265

<sup>66</sup> 1966-tól Bartók Béla Zeneművészeti Szakiskola. Itt lettek tanítványai a későbbi Liszt Ferenc Kamarazenekar alapító tagjai.

<sup>67</sup> A 80-as években ezeket a táborokat Győrben szervezték.

<sup>68</sup> 1973-75-ben Kocsis Zoltán, Falvai Sándor, Rohmann Imre és Schiff András közreműködésével Bach zongoraversenyait (Hungaroton HCD 31695-96), 1978-ban Perényi Miklóssal Vivaldi csellóversenyait, 1985-ban a Schola Hungarica közreműködésével Istvánffy Benedek egyházi műveit vette lemezre zenekarával (SLPD 12733).

<sup>69</sup> T. k. Kroó György, Dobszay László, Wilhelm András, Kovács Dénes, Rolla János, Perényi Miklós, Kocsis Zoltán, Rohmann Imre, Takács-Nagy Gábor, Matúz István, Gyöngyössy Zoltán, Rácz Zoltán, Nagy Péter, Várjon Dénes

a partitúrákat, hallgatták a lemezeket, amelyekre ő hívta fel a figyelmüket. Növendégeinek nagy része a tanulóévek befejezése után is visszajárt hozzá. Bízgatása szárnyakat adott azoknak, akiket nagyra értékelt, másokat viszont – akik szigorú mércéje szerint könnyűnek találtattak – évekre megbéníthatott, számvetésre (olykor pályamódosításra) készíthetett. Aki őt választotta mesteréül, a nehezebb utat választotta. Dobszay László szerint, iskolája „a zene, az interpretáció tisztaságát, a hangok és a művek iránti alázatot szolgálta, s nem számolt a külsőségekkel vagy a karrier által vezérelt kihívásokkal.”<sup>70</sup> Barátjának lenni sem volt könnyű. „Nehéz barát volt, de jó barát. Fáradtságos volt órákat vele lenni, de a távolból visszapillantva mindig tudtuk, hogy megérte. Haragja és humora egyaránt hiteles volt. Nehéz örökséget hordozott és nehéz üzenetet. Harc volt az élete kívül és belül.”<sup>71</sup>

A KISZ Központi Művészegyüttes Rottenbiller utcai székházában Simon Albert a zenekari munkát ismeretterjesztéssel is összekapcsolta. A szimfonikus zenekari koncertek mellett szóló- és kamarazenei fellépési lehetőségeket teremtett növendégeinek. Ezeken a műhely-jellegű (sokszor csak zárt körben meghirdetett) koncerteken gyakran ő maga is részt vett, bevezető előadásokat, műelemzéseket tartott – tehát tanított, a maga akadémikusságot kerülő módján.<sup>72</sup> Ezek az 1965-70 közötti (sajnálatos módon nem dokumentált) nyilvános próbák és hangversenyek voltak az előzményei a Stúdió-tagjai és Simon Albert későbbi kapcsolatának. 1965 körül kollégiumi társuk, az akkoriban Simon Albert mellett asszisztenskedő Jancsovics Antal vitte el Jeneyt, Sáryt és Vidovszkyt a Rottenbiller utcába. Eötvös Péter úgy emlékszik, közös színész ismerőseik révén 1965-ben már ismerte Simon Albertet. Barátságuk az Új Zenei Stúdió működésének kezdetét jelentő 1970. december 11-i hangverseny után vált szorossá. (Itt Eötvös vezényelte Jeney Zoltán *wei wu wei*-jét). Ma is úgy véli, egész művészi fejlődését meghatározó hatást tettek rá a Simon Alberttől hallott műanalízisek.<sup>73</sup>

Bár a 60-as évek második felében írt darabjaik már a radikális váltás felé vezettek, a Simon Alberttől tanult zene- és életszemlélet alapozta meg, hogy nyitottá váltak a 72-ben Darmstadban hallottak kreatív feldolgozására. 1969-től mindannyian (legtöbbször közösen) jártak szentendrei lakására, ahol hallgatták műelemzéseit és az ő magyarázataival, olykor az ő fordításában olvasták azokat a könyveket – Dzsajadéva *Gita Govindáját*, Az *Út és Erény* könyvét (Lao Ce), Thoreau *Walden-*

<sup>70</sup> Stúdióbeszélgetés. Papp, 1996.

<sup>71</sup> Dobszay, 2000: 17.

<sup>72</sup> E hangversenyek hangulatáról sokat elárul Kocsis Zoltán beszámolója: „Hét-nyolc éves lehettem, [1959-60] amikor egyszer apám elvitt egy ilyen koncertre. A megszólaló művek előtt Jumi rövid előadásokat tartott, de valahogyan a hangszerek behangolása nem ment az akkori timpanistának. Jumi megkérdezte a közönséget, hogy van-e valaki, aki meg tudja csinálni helyette. Jelentkeztem, s nyilván tisztára hangoltam az üstdobokat, mert utána eljátszották Beethoven 7. szimfóniáját.” Szitha, 2010: 3

<sup>73</sup> Eötvös Péter szóbeli közlése, 2013. július 1.

jét, később Carlos Castaneda<sup>74</sup>, Eugen Herrigel<sup>75</sup> akkoriban csak németül olvasható munkáit – melyek egész világlátásukat átalakították. Arról, hogy mit jelenthetett ez az iskola a 70-es évek magyar politikai és kulturális közegében, Vidovszky László 1996-ban írt személyes hangvételű köszöntője vall Simon Albert 70. születésnapja alkalmából:

„... olyasmiről kell szólni, ami ma már a legtöbb ember számára meg nem fogható, nem bizonyítható, nem is elsősorban a hangzó dokumentum nélkül maradt koncertek, előadások, vagy próbák miatt, a nehézségek már akkor kezdődnek, ha csak azt próbálnánk valakinek elmondani, ha azt akarnánk valakivel elképzeltetni vagy elhitetni, milyen is volt a régi Szentendre, hiszen a mai már mindenki számára annyira egyértelműen és végérvényesen vásári, mint a Váci utcában osztogatott-árusított csicsás-fényes borítójú Bhagavad-ghita, ami sem kívül, sem belül nem hasonlít arra a vékony kis Reclam kiadásra, amit ma már senki sem próbál nekem hosszú órákon át, éjszakába nyúlva lefordítani és elmagyarázni, csak úgy, anélkül, hogy bármit is kérjen cserébe, és ma már azt is nehéz elmagyarázni, hogy mit jelenthetett egy csésze zöld tea vagy a Zen a hatvanas évek végén Magyarországon, egy zeneileg kifosztott és lepusztult vidéken, ahol magukat szelleminek tartó emberek a kényszerű bezártságból és nyomorúságból igyekeztek és tudtak igazolást teremteni saját igénytelenségük és lustaságuk számára ...”<sup>76</sup>

A taoista és zen-buddhista könyvek Simon interpretációjában nem hitbéli elkötelezettségről szóltak, hanem a világ megismeréséről, a sokoldalú és nyitott látásmódról. A szellemi önállóságot és hitelességet tanította rajtuk keresztül, aminél többet a 70-es évek elején tanár aligha adhatott olyan tehetséges alkotóknak, akik erősen kételkedtek a klasszikus tradíciók folytathatóságában és a nemzeti zenei hagyományok időszerűségében. Mindemellett ezeknek az olvasmányoknak zenei konzekvenciái is voltak számukra az idő, a forma és a zene alapelemeinek újszerű szemléletében, valamint a személyes önkifejezés és az alkotói szándék közötti összefüggések és szükségszerűségek teljes újraértelmezésében. Nélkülük később nehezebben értették volna Cage leírt gondolatait is.

Simon Albert a legnagyobb hatást környezetére karmesterként tette, s nemcsak hangversenyeivel hanem a munkamódszerével is. Dobszay László leírása szerint:

„Hihetetlen hallása volt. Nemcsak a tiszta hangra, hanem a tiszta hangzásra, a tiszta ritmusra, az egészben helyet találó legapróbb részlet, legapróbb árnyalat észrevételére, és, igenis!, a jó technikára. Olyan fokon értett a hangszerjátékhoz, a hangszeres technika minden mozzanatához, hogy bármely zenei kívánságát azonnal a technika nyelvén is ki tudta mondani. [...] nem a darabot tanította, hanem mindig a játékost. Tanította, vagyis olyan állapotba akarta hozni, amelyben teljesen szabadabb és

<sup>74</sup> *The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge* (1968) *Don Juan tanításai* (Gondolat, 1991, Édesvíz, 1997, 2003); *Journey to Ixtlan* (1972) *Ixtláni utazás* (Édesvíz, 1997, 2003)

<sup>75</sup> *Zen in der Kunst des Bogenschießens*. Weller, Konstanz 1948; 2. vom Verfasser durchgesehene Auflage, Barth, München-Planegg 1951; 43. Auflage 2003; *Der Zen-Weg. Aufzeichnungen aus dem Nachlass*. Zusammengestellt und herausgegeben von Hermann Tausend. Mit einem Anhang bearbeitet von Auguste Herrigel. Barth, München-Planegg 1958; 11. Auflage 1990,

<sup>76</sup> Szále-Dobszay-Kurtág-Jeney-Kocsis-Pándi-Vidovszky-Vass-Matuz-Wilheim, 1996: 20.

készségessé válik a zene megvalósítására. Megőriztette a zenészeket azzal, hogy tíz ütemet gyakorolt két órán át. Már a koncert előtt álltak, s még mindig nem játszották végig egyszer sem a művet. Azután egy pillanat alatt kész volt a darab. Mert a próbán voltaképpen egy lelki állapotot, egy készenléti állapotot, egy észlelési állapotot akart elérni mindenkinél. A részleten dolgozott, de sohasem a részről volt szó, hanem mindig az egészről: a darab egészéről és a játékos egészéről.<sup>77</sup>

Próbái analitikus gondolkodásmódjának megnyilvánulásai is voltak. A kutató szenvedélyével figyelte a zenei hang formálhatóságának lehetőségeit és a hangok közötti kapcsolatokat, mozgásirányok logikáját. Sosem foglalkozott karakterekkel vagy érzelmekkel, mert úgy vélte, ezek a helyesen képzett és intonált hangból, a kidolgozott artikulációból és a biztos tempóból jönnek létre. Feldühítette, ha egy hangszeres előadótól olyan színészi produkciót látott, mely az előbbiek hiányát pótolta. Jellemző tanítási módszere volt, amikor kedves karmestereinek és szólistáinak felvételein megmutatta azokat az interpretációs elemeket, melyekből létrejött egy-egy emlékezetes előadás. Mindezzel az Új Zenei Stúdió tagjainak is ízlést és hallásmódot tanított, mely áttételesen meghatározta alkotói és előadói magatartásukat is. Ennél is fontosabbak voltak szóbeli mű-analízisei, közöttük is azok a Bartók-elemzések, melyekből könyvet tervezett, de ez a könyv sok éves munka, számos változat leírása után sem készült el.<sup>78</sup> „*Láttató erővel tudott beszélni a zenéről*”<sup>79</sup> – mondta Kocsis Zoltán, Jeney pedig Varga Bálint András kérdésére válaszolva 1985-ben Stúdiós tevékenysége mellett Simon elemzéseit jelölte meg legfontosabb hatásként, mely őt zeneszerzőként érte.<sup>80</sup> Analíziseinek hagyatékban fennmaradt – kutatási célra jelenleg nem hozzáférhető – jegyzetei még feldolgozásra várnak.<sup>81</sup> Simon Albert úgy vélte, hogy a zenetörténeti korszakonként változó formai és összhangzattani diszciplínáktól függetlenül a jelentős zeneművek mindig megteremtik saját rendszerüket, melyek egy-egy zeneszerző életművében saját hallásmóddá és saját stílussá összegződnek. Elemzéseiben ezeket az elemeket kereste és magyarázta, s zeneszerző barátait ezáltal arra készítette, hogy bármilyen szabályt vagy rendszert alkalmazhatnak műveikben, ha az egy

<sup>77</sup> Dobszay, 2000: 17.

<sup>78</sup> Simon Albert befejezetlenül maradt Bartók könyvéről Szále László így ír: „Amikor beszélt, olyan helyzeti energiákat sűrített a szavaiba, mondataiba, hogy azok a verbális eszközök ballasztját ledobva, szinte közvetlen gondolatként, érzületként repültek koponyából koponyába. [...] S ő maga látta legjobban, hogy a tökéletlen nyelvvel való birkózásban a szöveg egyre nehezekebb, formátlanabb, és a lényeg csak nem akar pontosan, tisztán felragyogni. Amit a zene tud, azt nem tudja a nyelv. Őt pedig csak a tökéletes érdekelte. Ezért hangsúlyozottan mindig csak vázlatokat írt, csak jegyzeteket készített, első fogalmazványokat, mozaikokat, zseniális cetliket. Akármiről volt szó: a zenekari muzsikusképzés koncepciójáról vagy a híres Bartók-analízisekről, az anyag benne készen volt – igaz, holtig tovább gazdagíthatóan –, a papíron azonban csak vázlatok voltak, segédanyagok, egy-egy kidolgozott, gyönyörű részlet.” Szále-Dobszay-Kurtág-Jeney-Kocsis-Pándi-Vidovszky-Vass-Matuz-Wilhelm, 1996: 17-18.

<sup>79</sup> Szitha, 2010a: 4.

<sup>80</sup> „... két olyan tényezőt említenék, melyek zeneszerzői munkásságomra és zenei gondolkodásmódomra folyamatos (tehát *e folyamatosság által* döntő) hatásáról biztos vagyok, bár e hatás mértékét és mibenlétét valószínűleg végképp nem tudom felbecsülni: az egyik az a tevékenység, melyet az Új Zenei Stúdióban annak 1970-es megalakulása óta végzek; a másik azon tanulságok sora, melyet Simon Albert egyedülálló zenei elemzéseiből le tudtam szűrni magamnak.” Varga, 1986: 161.

<sup>81</sup> A bázei Paul Sacher Stiftung gyűjteményébe került két Bartók-analízise felkeltette a német zenetörténészek figyelmét is, és Bernhard Haas publikációinak köszönhetően nemzetközi figyelmet is kapott.

magasabb rendű összefüggésben (értsd: a hallgató számára megnyilatkozó jelenségekben) ezeknek mindig zenei értelmének és esztétikai üzenetének kell lennie.

A klasszikus repertoár és a XX. századi zene mellett Simont tanulóéveitől kezdve szenvedélyesen érdekelte a kortárs zene is. Kereste a kapcsolatokat zeneszerző kortársaihoz, Ligeti Györgyhöz<sup>82</sup> és Kurtág Györgyhöz<sup>83</sup> fűződő barátságát dokumentumok, partitúra- és mű-dedikációk őrzik. Kotta- és hangfelvétel-gyűjteménye, valamint fennmaradt jegyzetei szerint a 60-as években aktívan követte a nemzetközi kortárszenei élet eseményeit, Stockhausen és Varèse műveiből is készített elemzéseket. 1965-től szinte minden évben járt a Darmstadti Nyári Kortárszenei Szemináriumon, 1972 nyarán darmstadti ismeretségeinek felhasználásával elintézte, hogy Jeney Zoltán, Sály László és Wilhelm András ösztöndíjat kapjon és vele utazhasson. Ez az utazás fordulópont lett az Új Zenei Stúdió történetében, mert ha Vidovszky elbeszéléseiből (és az ekkorra már ismert kottákból) voltak is már információik Cage zenéjéről, a környezetébe tartozó New York-i zeneszerzők műveihez addig nem tudtak hozzájutni sem hangzó, sem írott formában.

„Simon Albert segítségével néhányunk meghívást kapott Darmstadtba (Jeney Zoltán, Sály László, Wilhelm András), ahol (sok más: Xenakis, Stockhausen, Ligeti mellett) hallhattuk Christian Wolff előadását az új amerikai zenéről – ha volt valami, amiről elmondható, hogy nem csak gazdagította, hanem megváltoztatta szemléletünket a zenéről, akkor ezek az előadások ezt jelentették. S nem csak az előadások, hangversenyek, hanem egy kotta-mustra is, ahol kézbe lehetett venni (s akár megvásárolni) a különféle partitúrákat, először szembesülni a maga valóságában egy addig jószerivel csak hírből ismert zenei világgal. Jeney több kottát, könyvet is megrendelt – volt hát már miből játszani: Wolff Burdocks-sorozata volt talán az első gyakorlatban is sokszor kipróbált darab –, s nem késlekedett az alkotó befogadás pillanata sem, sorra születtek olyan művek, amelyek nem jöhettek volna létre e nélkül a találkozás nélkül. (Pl. Jeney: *Four pitches, For Quartet*, Sály: *Sounds for...*)<sup>84</sup>

Wolff felvételekkel és partitúrákkal illusztrálta előadásait, részleteket mutatott a *Burdocks*-ból, a *Lines*-ből és Cage *Song Books*-jából. A megismert művek jelentőségét felértékelte, hogy pályájuknak abban a pillanatában találkoztak velük, amikor már meg is értették a bennük rejlő lehetőségeket. Sály 1984-ben megfogalmazott véleménye szerint „egy gondolatot csak akkor tud az ember igazán megérteni és átvenni, ha az valahol csírájában már készen van bennünk. A külső hatástól csak bátorítást kaphatunk, vagy egy felismerést, amely a bennünk munkáló magot felszínre segíti.”<sup>85</sup> Jeney és Vidovszky a Varsói Őszön 1964-ben jelen volt a Merce Cunningham Dance Company egyik előadásán, ahol maga Cage is közreműködött. Itt Cage *Variations II* és *III* című művei mellett

<sup>82</sup> Simon Albert hagyatéka kutatási célra jelenleg nem hozzáférhető. Simonné Jelinek Rita szíves információja szerint Ligeti György minden újonnan készült művének másolatát elküldte Simon Albertnek.

<sup>83</sup> Kurtág 1996-ban „... a solemn air ...” – a 70 éves Simon Albert tiszteletére című kézzongorás művével köszöntötte őt (*Játékok VIII.* füzet). A darab zenekari változata az *Üzenetek* op. 34 (1991-96) harmadik tétele lett.

<sup>84</sup> Wilhelm, 2013: 121. (Idézet a publikálatlan magyar nyelvű kézirat alapján.)

<sup>85</sup> Varga, 1986: 331.

Ichinayagi- és Wolff- műveket is hallottak, de az a koncert egyikükre sem tett különösebb hatást. Egybehangzó nyilatkozataik szerint akkori emlékeik is csak Vidovszky párizsi és Jeney darmstadti útja során nyertek jelentőséget.<sup>86</sup> A Wolff-tól hallottak mellett a Stockhausennel és a Ligeti Györggyel való találkozás sem volt kevésbé fontos. Jeney elbeszélése szerint minden tőlük látott mintát bátorításnak érezték arra, hogy egy újfajta zenefelfogás jegyében lépjenek tovább, sőt, az itt látottak arra is ráébresztették őket, hogy semmi sem kötelezi őket a megtanult tradíciók követésére.<sup>87</sup>

Vidovszky László szerint „... az Új Zenei Stúdiót mi csináltuk, de ő alapította”<sup>88</sup>, azaz: Simon Albert volt ugyan a kezdeményező, de napi munkájukat már kezdetben sem irányította, repertoárjuk kialakításában jelentős szabadságot hagyott, alkotói önállóságukat pedig mindig tiszteletben tartotta. A jelentős tanárok beleérző képességével megérezte, hogy a 60-as évek vége átmeneti időszak volt a köré csoportosuló fiatalok számára, melyben mindannyian saját zeneszerzői útjukat keresték, amihez intézményes keretekre, szakmai és technikai háttérre volt szükségük. Zeneszerzői fejlődésükhöz jelentősen hozzájárult, hogy a számukra fontos műveket – köztük sajátjaikat is – megszólaltathatták, vagy hallhatták olyan zenészekkel, akikkel Simon Albertnek köszönhetően közös nyelvet beszéltek.

A később csatlakozó a fiatalabbak (Wilhelm András, Serei Zsolt, Csapó Gyula, ifj. Kurtág György) számára is ő képviselte a valóban élő tradíciót, de nemcsak a klasszikus minták fontosságának hangsúlyozásával, hanem azzal, hogy ugyanolyan felelősséggel és őszinte érdeklődéssel próbálta az ő új műveiket, mint Mozart vagy Haydn szimfóniáit. Jelentős szellemi ösztönző erőt jelentett az is, hogy létezett apáik korosztályában valaki, aki Bach, Bruckner, Bartók vagy Stockhausen műveiben ugyanazokat a jelenségeket kereste, s akit szenvedélyesen érdekelnek a hangképzés, a ritmus és a hangszínek alapkérdései. S mindezt kiegészítette egy alkotás-lélektani jelentőségű ösztönzés, melyet ebben az időben csak Simon Alberttől kaptak meg s melyet Jeney Zoltán így összegzett: „Megerősített bennünket abban, hogy fontos, amit csinálunk.”<sup>89</sup>

Az együttműködés 1971 és '76 között volt legerősebb Simon Albert és az Új Zenei Stúdió között. Az ekkor meghirdetett bérletek mindegyikén ő is szerepel: Schönberg, Webern, Berg, Bartók és Varèse műveit vezényelte és elemezte, emellett a nagyobb kamaraegyüttest igénylő darabok betanításában és próbáiban is részt vett. (Függelék 2.: Prospektus az Új Zenei Stúdió 1973-74-es hangversenyeiről) Bár Simon Albert több hangszeren is játszott, a rendelkezésre álló dokumentumok szerint csak két műben vett részt hangszeres előadóként. Nevéhez fűződik viszont a *Diana búcsúja*, és a *Cseppre-csepp* vonószzenekari változatának bemutatója (Sáry), s ő dirigálta *Quemadmodum* (Jeney) első előadását is. Az irányítása alatt működő kamarazenekar tagjai azután a produkciók legfontosabb közreműködői maradtak, amikor ő maga a koncertműsorokban már nem vállalt szerepet. Gyakran

<sup>86</sup> Ld. Vidovszky-Weber, 1997: 93; Varga, 1986: 157-158

<sup>87</sup> Szóbeli közlés, 2014. május. 15.

<sup>88</sup> Papp, 1996

<sup>89</sup> Publikálatlan interjú, 2001. október.

jelen volt a próbákon és a hangversenyeken, figyelemmel kísérte minden új mű születését, határozott – s néha frappáns megfogalmazásai általában tévedhetetlenül rátapintottak egy-egy mű erényeire vagy gyengéire, de értékítéletet nyíltan csak ritkán fogalmazott meg, inkább elemezte a darabok általa megfejthető belső logikáját.

Az együttes tagjai úgy emlékeznek, hogy Simon Albert teremtett kapcsolatot közöttük és Dobszay László, Szendrei Janka illetve a Schola Hungarica között. Ennek eredményeként Dobszay László a Schola repertoárját a kortárs zene felé is kinyitotta, és a két együttes olykor közös hangversenyeken is fellépett. Jeney és Vidovszky az 1975 és '84 közötti években énekeltek is Schola Hungaricában. Mint tudjuk, a későbbi *Halotti szertartás* kompozíciós munkái valószínűleg nem kezdődtek volna az itt megszerzett gregorián-élmények nélkül, s Vidovszky László is komponált olyan darabokat (*Futaki ének*, *Üzenet egykori Scholámba*), melyek az itt töltött évek hatására készültek.

#### e. Kurtág György

Nem volt az Új Zenei Stúdió tagja, mégis állandó kapcsolatban volt szinte mindenkivel, aki ebbe a körbe tartozott. A 60-as évek második felében az idősebbek már mindannyian ismerték. Zenéje mérce és minta volt, de példaadó volt számukra Kurtágnak a zenéhez és a komponáláshoz való viszonya is: szinte kielégíthetetlen szomjúsága a kultúra minden fontos jelenségére, állandó igénye az inspirációra és a más művészetekben megtalálható kapcsolódási pontokra, rendkívüli zenetörténeti műismerete és a kortársak zenéje iránti állandó figyelme. Bár Kurtág a Stúdió idősebb tagjainak tanulóéveiben még nem tanított a Zeneakadémián (1967-ben lett Kadosa Pál tanársegédje) – Eötvös Péter emlékei szerint – „valahogy mégis odatartozott, szellemileg és fizikailag is 'jelen volt'. Két évtizeddel volt idősebb nálunk, s mi, zeneszerző-hallgatók kíváncsian figyeltük a munkáját, a véleményét. Személyisége és szellemi kisugárzása erősen hatott ránk.”<sup>90</sup> A 60-as évek második felétől Jeney, Sály és Vidovszky (külön-külön vagy együtt) gyakori vendég volt a Kurtág-házaspár Rózsa utcai lakásában. Kurtág ebben az időben (1963 és '68 között a *Bornemisza Péter mondásain* dolgozott) ugyanolyan megfeszített munkával kereste saját zeneszerzői továbblépésének lehetőségeit, mint ők. A beszélgetések és közös zenehallgatások mellett olyan zenészek gondolkodásmódjára is felhívta a figyelmüket, akikhez korábban nem voltak kapcsolataik. Sály Kurtág társaságában jutott el Mihály András kamarazenei óráira (Mihály ekkor éppen Haydn vonósnégyeseit tanította), ahol az analízisek segítségével magyarázott előadási instrukciókon keresztül Sály a zenei folyamatok megismerésének izgalmas (és számára különösen felvillanyozó) módszereivel ismerkedett meg.

Kurtág 1969-ben Wilhelm András zenetörténész osztályát tanította – érzékelve, hogy a zenetudományi tanszakon a kortárs zenére kevés figyelem jutott – beszélgetéseket és

<sup>90</sup> Szitha, 2011b: 36.

zenehallgatásokat szervezett lakásán, ahová zeneszerzőket is meghívott. (Wilheim így találkozott először Sáry Lászlóval.) A Kurtágék lakásán rendezett zeneszerző-zenetudós összejövetelek voltak az előzményei a később Földes Imre által szervezett előadásoknak, melyeken klasszikus és kortárs művek elemzése hangzottak el, utóbbiak a zeneszerző közreműködésével. (Ezek a műhelybeszélgetések – a korabeli közbeszédben Földes-körként emlegették – a résztvevők létszámának bővülése miatt előbb a Semmelweis utcai Tanárképző Főiskolára, majd a Fészek Klubba kerültek.<sup>91</sup>)

Kurtág rendszeresen járt a Zeneakadémia zeneszerzőköri hangversenyeire, majd később az Új Zenei Stúdió koncertjeinek is állandó látogatója volt. Jelenléte és szerepe Simon Albertéhez hasonlóan volt inspiráló. A Stúdió tagjai máig őrzik emlékezetükben a művek hallatán megfogalmazott észrevételeit, kritikai és az egyetértő megjegyzései egyaránt azt jelezték számukra, hogy műveik érdekesek a figyelemre. Eötvös Péter szerint „Az »idősebbek« közül talán Kurtág értette meg legjobban azt, amivel mi akkoriban foglalkoztunk.”<sup>92</sup> Értő figyelmének nagy jelentősége volt egy olyan környezetben, ahol a 70-es évek első felében a zenész szakma részéről informálisan többnyire csak az ellenállást érzékelték.<sup>93</sup>

1972-től a Stúdió hangversenyein játszott művek Kurtágot zeneszerzőként is megérintették. Mint Varga Bálint Andrásnak elmondta

„Egyik elementáris zenei élményem [...] nem tisztán zenei: a Vidovszky *Autokoncert*. Valami, amit az első pillanattól kezdve, mint egy beckettien tragikus dolgot éltem át. Az üres színpadon harminc másodpercenként önmaguktól lezuhanó és hangot adó tárgyak tragikuma, költészete és az a végtelen ökonómia, amitől mindez szigorú zenei formává válik, mélyen megrázott.”<sup>94</sup>

Az elbeszélés hangvétele érzékelteti, hogy Kurtág az Új Zenei Stúdió szerzőinek műveiben is a költői és zenei megnyilvánulások ismeretlen ötleteit kereste, és örült minden olyan pillanatnak, mely a saját gondolataival találkozott. Talán nem alaptalan, ha a két évtizeddel későbbi, beckett-i inspirációt is tükröző, mindössze három vokális gesztusból álló *Pillantás a túlvilágra* (1992) című darabban Vidovszky darabjára írt választ vélünk felfedezni. Kurtágnál azonban, rá nagyon is jellemző

<sup>91</sup> Wilhelm, 2013: 120.

<sup>92</sup> Szitha, 2011b: 36.

<sup>93</sup> A Földes Imre által szervezett Fészek Klub-beli összejövetelek egyikén az Új Zenei Stúdió tagjai reprodukálták Cage egyik darmstadt előadását. A szöveget Vidovszky László olvasta fel (a francia nyelvű kiadásból, saját fordításában), miközben Jeney, Sáry, ifj. Kurtág György a terem különböző pontjain ülve rádiókészülékeken játszott: rövidhullámú adások között véletlenszerűen keresgélve zenefoszlányokat, beszéd-töredékeket, az állomások közötti zajokat engedett megszólalni, különböző ideig, különböző hangerővel – talán egy órán keresztül zajlott mindez. Ha úgy tetszik, ez Cage különböző performance-ainak kombinációja volt, a felolvasást vegyítette az akkor még csak leírásból ismert *Radio Music* vagy a *Speech 1955* mintájára. A szakmai fogadtatás leírhatatlan volt: a legenyhébb megfogalmazás is azt állapította meg, hogy „ezek megőrültek”, de volt, aki ennél is továbbmenve nem kevesebbet állított, mint azt, hogy Vidovszky szántszándékkal félrevezette, becsapta, kijátszotta a jóhiszemű szervezőt, voltaképp happeninget szervezett, ami bizony vörös posztó volt ám a kultúrpolitika akkori urai és úrnői szemében.” Wilhelm, i.m.: uott.

<sup>94</sup> Varga, 1986: 210.



módon a tárgyak hangja helyett emberi hangok – légzés, sóhaj és kiáltás – hordozzák az elmúlás zenei metaforáját.

A Stúdiós koncertélmények visszhangjai már korábban, a 70-es években megjelentek Kurtág zenéjében. A *Játékok* sorozat komponálása közben – egyrészt a számára is új műfaj és a pedagógiai célok miatt, másrészt a Stúdió felől kapott hatások alkotó feldolgozásaként – művészetében lényeges stílusfordulat történt, s ennek utóbb ő maga is nagy jelentőséget tulajdonított. „Az Új Zenei Stúdió akkoriban kialakuló nyelvének nagy szerepe volt a *Játékok* indulása körül: *merni* [kiemelés K. Gy.] még kevesebb hanggal dolgozni.”<sup>95</sup> A *Játékok* tanúsága szerint a „még kevesebb hang” nemcsak az alapanyagok redukcióját vagy egyszerűsítését hozta magával, hanem a zenei folyamatok időbeliségének átalakulását is. A *Játékokkal* kezdődően számtalan példa jelzi, hogy zenéjében a *csend* a cage-i értelemben vált egyenrangúvá a hangokkal.

Az inspirációkat a Stúdió tagjainak komponált hommage-tételek stílusjátékokként tükrözik *Játékokban*. Kurtág személyre szabott allúziókkal, saját fantáziáján és gondolkodásmódján megszűrt ötletek visszadobásával válaszolt az észrevett új jelenségekre és kompozíciós technikákra. Az átvett ötletek talált tárgyakként épülnek be az ő rövid darabjaiba is, de az ő *talált tárgyai* – még ha azok eredetileg mások kompozícióinak *talált tárgyai* voltak is – különböznek a képzőművészetben – sőt az experimentális zenében – alkalmazott eljárásoktól. Kurtág jellegzetesen *Kurtág-szerű* eljárásai azonnal átlépnek az eredeti ötlet alapanyag voltán, és rögtön *zenei* kiindulású kóddá válnak. Az *Hommage à Jeney*-ben (*Kedveseink hívószámai 1*) a hathangú hangcsoportok telefonszámokból létrehozott különböző alaphangokra transzponált *soggetto cavato*-dallamok, az *Hommage à Vidovszky*-ban (*Kedveseink hívószámai 2*) az ugyanígy hangokká kódolt telefonszámokból együtthangzások lettek (utóbbiban a 405 visszhangjaként). Az *Hommage à Eötvös Péter* ollószerűen összecukódó majd szétnyíló cluster-gombócai az *Il Maestro*-ban V alakban összefordított zongorák két billentyűzetén egyszerre játszó zongorista mozdulatait idézik. Az *Hommage à Sáró* (*Pöttyön pötty*) című darabban a *Cseppre-csepp*-et utánzó repetitív folyamatokat megállások tagolják és kerekítik zárt formává. Kurtág humora is megjelenik a kollégáinak szánt üzeneteiben: a *Pöttyön pötty* címadásában és az experimentális zeneművek *optional* [tetszőleges] elemeire célzó *Allegretto indifferente* tempójelzésben, a *Postface à Kocsis Zoltán*-ban a kaján jelentésű *soggetto cavato*-ban és a záródallam szöveg nélkül is erősen kétértelmű utalásában. Kurtág jól tudta, hogy a címzettek érteni fogják ezeket a tréfákat. A Stúdió tagjai a nekik dedikált darabokat az 1975 decemberében egy közös kompozícióval, az *Hommage à Kurtággal*<sup>96</sup> viszonyozták.

Ő viszont nem ismert tréfát, amikor azt látta, hogy egy-egy művet anélkül ítelt meg valaki, hogy azt figyelemmel végighallgatta volna. A Stúdió tagjai emlékeznek olyan esetre, amikor 1977-ben Sáró

<sup>95</sup> I. m.: uott.

<sup>96</sup> 1975. december 27. (Eötvös, Jeney, Kocsis, Sáró, Vidovszky)

*Egy vagy több előadóra* című darabja alatt kivezetett egy rendzavaró hallgatót a Zeneakadémia Kisterméből. 2001-ben, amikor a Salzburgi Ünnepi Játékokon Esterházy Péter, Kertész Imre és Nádas Péter felolvasóestjén a *Schroeder halála* alatt kitört a botrány, a műsorban szintén fellépő 75 éves Kurtág – mint a *Die Welt* kritikus tudósított róla – „fiatalos haraggal kirentott a színpadra, és alaposan lehordta a közönséget, amiért kigúnyolta »a huszadik század egyik legtragikusabb eseményét«. Nem a darab bukott meg, mondta, hanem a »mélyen tisztelt publikum«. Ahol Kurtágnak igaza van, ott nagyon igaza van.” (Ford. Sárossi Bogáta)<sup>97</sup>

Kurtág és felesége is fellépett az Új Zenei Stúdió hangversenyein. Több alkalommal játszottak részleteket a *Játékokból*, s a Farkas Ferencet 70. születésnapja alkalmából köszöntő hangversenyen Kurtág Márta szólaltatta meg először Kurtág egykori tanárának dedikált hommage-darabjait.<sup>98</sup> Kurtág mutatta be 1987-ben a *Cheap Imitation* zongoraváltozatát Magyarországon – ez a hangverseny a hazai Cage-recepció talán legjelentősebb eseménye volt.<sup>99</sup> A Stúdió munkáját mindvégig figyelemmel kísérte – az utolsó Rottenbiller utcai hangversenyen, 1990 szilveszterén két közös kompozícióban is részt vett<sup>100</sup> – s kapcsolata azután sem szakadt meg az együttes tagjaival, amikor külföldre költözött.

## 2. Új Zenei Stúdió

### a. KISZ Központi Művészegyüttes

A KISZ Központi Művészegyüttes története 1950-re nyúlik vissza.<sup>101</sup> 1949-ben meginduló gyors ütemű iparosítási politika eredményeként a budapesti iskolákba nagy tömegben érkeztek vidéki fiatalok. Az ipari tanulói képzést irányító Munkaerő Tartalékok Hivatalának (MTH) kulturális osztálya gondoskodni kívánt a kollégiumokban elhelyezett fiatalok szabadidejének aktív eltöltéséről és a sportkörök mellett művészegyüttest is létrehozott. A toborzást 1949 végén kezdték és 1950. május 1-jén létrehozták a Munkaerő Tartalékok Központi ének-, zene- és táncegyüttesét, az MT Központi Művészegyüttest<sup>102</sup>, melyet még ebben az évben a korábbi Katolikus Legényegylet házába költöztettek (Rottenbiller u. 16-22). 1950-ben Szigeti Pált nevezték ki az intézmény élére, aki hamarosan bővíteni kezdte a művészegyüttesben tanuló fiatalok körét. A közép- és felsőfokú

<sup>97</sup> Weinzierl, 2001. Ld. az internet hivatkozásokat a Bibliográfiában

<sup>98</sup> 1975. december 14. Ld. A négy műből ekkor kettő hangzott el: *Szerellem, szerellem, játszott gyötrelmem; Foszlányok egy kolinda emlékképéből* (Játékok III.)

<sup>99</sup> Wilhelm, 2013.: 123.

<sup>100</sup> *Rottenbiller u. 16-22.* (Csapóval, Dukayval, Eötvössel, Jeneyvel, Kocsissal, ifj. Kurtággal, Sárnyval, Sereivel és Vidovszkyval); *Lajka-émlék* (ifj. Kurtággal). Valamint részt vett Jeney szöveg-kollázsának felolvasásában is.

<sup>101</sup> A KISZ Központi Művészegyüttes működésének történetéről mindeddig nem készült tudományos igényű dokumentáció. Az itt összegyűjtött adatok egyrészt az együttes alapításának 50. évfordulójára 2000-ben készült dokumentumfilmből származnak (A KISZ KME 50 éve [http://www.youtube.com/watch?v=wAGCmkU1X\\_o](http://www.youtube.com/watch?v=wAGCmkU1X_o)), másrészt annak a kutatómunkának az eredményei melyeket az együttesek régi tagjai folytatnak ifjúságuk itt eltöltött szép éveinek felidézésére. Köszönettel tartozom Varga Gusztávnak, és mindazoknak, akik az együttes emlék-honlapjára kerülő és folyamatosan bővülő adatok összegyűjtésén dolgoznak. <http://kkme.hu/az-egyuttes/tortenet/> (2013. július 27.)

<sup>102</sup> Vezetői: Létai Dezső, Vadady Ágnes és Aszalós Károly.

oktatásban tanuló diákok és fiatal értelmiségiek számára megalakították a MTH Központi Énekkarát<sup>103</sup>, a tehetséges cigány származású gyerekekből 1952-ben megszervezték a Rajkó Zenekart<sup>104</sup>. Az intézmény felügyeletét ekkor a Magyar Dolgozók Pártja ifjúsági szervezete, a Dolgozó Ifjúsági Szövetség vette át, majd 1957-ben utódja, a Magyar Szocialista Munkáspárt ifjúsági szervezete, a Kommunista Ifjúsági Szövetség irányítása alá került. Fenntartója ettől az időtől kezdve a KISZ Központi Bizottsága volt. 1957-1972 között további új együttesek alakultak: az Egyetemi Énekkar, *Szimfonikus Zenekar* (Simon Albert, 1959), Úttörő Tánkar, Harmonika Zenekar, Irodalmi Csoport, Folk Pódium, Fúvós Szeptett, Irodalmi Színpad, Pantomim Együttes, Szórakoztató Zenekar és az *Új Zenei Stúdió* (1970). Az elkövetkező évtizedekben a Rottenbiller utcai épület és az együttes az amatőr ifjúsági művészeti mozgalom egyik legfontosabb bázisává vált.

Az épület fenntartását és az intézmény működtetését meglehetősen nagy létszámú személyzet látta el, amire szükség is volt, mert 1970-re a tizenhárom együttes munkájában több mint ötszáz fiatal vett részt. A nagy együttesek (Tánkar, Rajkó Zenekar, Énekkar) rendszeresen felléptek belföldön és külföldön<sup>105</sup>, a kisebbek az épület színháztermében saját előadásokat is rendeztek. A KISZ Központi Művészegyüttes külföldi reprezentációjában kiemelt szerepet kapott a Tánkar és a Rajkó Zenekar, melyek a 70-es évektől fél-professzionális együttesekként utaztak világszerte, s az együttesek művészeti vezetői a kiöregedő tagok folyamatos utánpótlásáról is gondoskodtak. Az intézmény a kor hatalmi-politikai szervezetének részeként a szocialista kultúra életképességét és az amatőr művészeti mozgalom értékteremtő erejét jelenítette meg, jelentős állami támogatással. Bár fenntartója politikai szervezet volt, az itt működő együttesek napi munkája a szociális-kulturális felzárkóztatást és a tehetségkutatást szolgálta és nem a direkt politikai agitációt.

Az intézmény sok műfajt magában foglaló tevékenysége jelentős részben Szigeti Pál érdeme volt. Írott dokumentumok hiányában ma már csak az Új Zenei Stúdió tagjainak emlékei őrzik, hogy az egyébként politikai nézeteiben rendszerhű és 1945 előtti kommunista mozgalmi múlttal rendelkező igazgató az KISZ KME tevékenységének sokszínűségére törekedett. Szigetit minden olyan kezdeményezés érdekelte, mely az intézményben folyó munkát gazdagította, s – a korszak ideológiai korlátait és szervezeti hierarchiáját gyakran átlépve – a felettesei felé is képviselni tudta az együttesek művészi önállóságát. A KISZ KME minden művészi csoportjában gazdag közösségi élet zajlott. Ez egyrészt a művészeti vezetők<sup>106</sup> szakértelmét és jó pedagógiai érzékét dicsérte, másrészt beteljesítette az amatőr művészeti közösségek másik feladatát is: lehetőséget adott a tanulásra és

<sup>103</sup> Vezetői: Darázs Árpád és Lantos Rezső

<sup>104</sup> Vezetői: Csámpai Ivó és Farkas Gyula

<sup>105</sup> A jelenleg rendelkezésre álló adatok szerint a tizenhárom együttesnek a 60-as évek közepétől belföldön és külföldön (beleértve a Rottenbiller utcai székházban tartott rendezvényeket is) évente kb. hétszáz fellépése volt, ez a szám a 70-es évek végére elérte az ezeregyszázat. Ld. az idézett weblapot.

<sup>106</sup> Egyetemi Énekkar (Tóth Béla), *Szimfonikus Zenekar* (Simon Albert), Úttörő Tánkar (Váradi István), Harmonika Zenekar (Dán Antal), Irodalmi Csoport (Bicskei Gábor), Folk Pódium (Boros Lajos), Fúvós Szeptett (Szász Zsolt), Irodalmi Színpad (Keleti István), Pantomim Együttes (Karsai János), Szórakoztató Zenekar (Héczey László), *Új Zenei Stúdió*.

kulturális értelemben kapcsolatot teremtett a különböző társadalmi és kulturális környezetből érkező fiatalok között.

1970 és '90 között jelentősen átalakult a KISZ Központi Művészegyüttest övező társadalmi és gazdasági környezet. A 80-as évektől a kulturális élet fokozatos pluralizálódásával és a szocialista gazdaság válságtüneteinek megjelenésével csökkent az állami támogatások mértéke, ami az intézmény ideológiai kötöttségeit jelentősen lazította. 1981-ig a kommunista elkötelezettségű Szigeti Pál volt az együttes igazgatója, majd helyét Veréb Zoltán vette át, aki 1989-ben a politikai és gazdasági változásokból következő szervezeti átalakulást is irányította. Mindezt név-váltás és profil-váltás is jelezte, amikor az együttes Talentum Művészegyüttesé, majd Talentum Tánc- és Zeneművészeti Iskolává alakult.<sup>107</sup> A 90-es években az állami támogatás fokozatosan elapadt, az intézmény együttesei (színjátszókör, énekkarok) megszűntek vagy önfenntartóvá váltak.<sup>108</sup>

## b. A kezdetek

Az Új Zenei Stúdió elnevezés Simon Alberttől származik. Szándéka szerint Simon eredetileg egy olyan kamarazenei műhelyt szeretett volna létrehozni a Szimfonikus Zenekar keretében, melynek műsoraiban a fő szerepet a XX. századi klasszikusok művei mellett a kortárs zene kapta volna. Célja az volt, hogy – a KISZ Együttes technikai és szervezési háttérével kiegészítse a Zeneakadémián akkoriban alig létező kortárszenei előadóművészet oktatását. Új Zenei Stúdió néven hirdették meg azt az 1970. december 11-i késő esti hangversenyt is, melyet utólag mindenki az együttes alakuló koncertjének tekintett. (Ld. Függelék 1. Az első hangverseny szórólapja.) A műsor – a közzétett és a végül megvalósult változat egyaránt – a Simon Albert környezetében lévő fiatalok, zeneszerzők, szólisták és a szimfonikus zenekarban is játszó hangszeres zenészek estje volt. A közreműködők neve mutatja, hogy a tervéhez Simon a legtehetségesebb pályakezdőket gyűjtötte össze. A műsorlapon olyan hangszeres szólisták neve is szerepel, akik a későbbiekben egyáltalán nem<sup>109</sup> vagy csak rövid ideig<sup>110</sup> szerepeltek az Új Zenei Stúdió koncertjein.

Bár a hangverseny előrevetítette a Stúdió rendezvényeinek később is visszatérő technikai és szervezési gondjait<sup>111</sup>, népes közönség gyűlt össze: Szigeti Pál érdeklődését<sup>112</sup> oly mértékben felkeltették a Jeney, Sárosi és Krizsbai András által játszott gong-improvizációk, hogy felajánlotta,

<sup>107</sup> Az intézmény jelenlegi neve: Rajkó-Talentum Tánc- és Zeneművészeti Iskola, fenntartója a Rajkó Oktatási és Művészeti Alapítvány. Ld. <http://www.rajko-talentum.hu/index.php/rolunk>

<sup>108</sup> A legnagyobb és legrégebbi együttes, a „Nagy Tánckar” utolsó fellépése 2002 novemberében volt. Az egykori Egyetemi Énekkar jelenleg Budapesti Ifjúsági Kórusként működik.

<sup>109</sup> Victor Máté, Berkes Kálmán, Szenthelyi Miklós

<sup>110</sup> Körmendi Klára

<sup>111</sup> A műsor a meghirdetethez képes jelentősen megváltozott, a Kocsis Szerenádjának előadása után a zongora áthelyezésekor kiesett a zongora egyik lába és a pedáltartó, ami nem előnyére befolyásolta Jeney wei wu wei-jének előadását.

<sup>112</sup> Jeney emlékei szerint Szigeti Pál korábban többször járt Kínában és a gong-improvizációk ottani élményeire emlékeztették. Publikálatlan interjú, 2013. július 15.

lehetőséget ad a Székházban a rendszeres munkára. Egy átmeneti időszak után (amikor az épület különböző helyiségeiben tartották próbáikat), a Stúdió munkájának állandó helyszíne az alagsori próbaterem lett. Azzal, hogy a zeneszerzők helyet kaptak a Rottenbiller utcai épületben, elindult ez a másik műhelymunka is, majd Simon Albert támogatásával és részvételével szinte azonnal összekapcsolódott a kortárs kamarazenei műhely ötletével.

Simon Albert analízisekkel összekapcsolt hangversenyeinek köszönhetően a Szimfonikus Zenekar és a Stúdió tevékenysége 1974-ig szorosan összetartozott. Bartók, Schönberg, Berg, Webern, Varèse műveinek és az Új Zenei Stúdió nevének összekapcsolása a kortárs zene és a XX. századi hagyomány összetartozását deklarálta, s egyúttal kifejezte a neoavantgarde mozgalom támogatásának létjogosultságát is. Aktualitása aligha volt támadható, hiszen a Schönberg-kör zenéje csak az 1960-as években jelent meg számottevően a magyarországi hangverseny-repertoárban<sup>113</sup>, és a 70-es évek elején még ugyanúgy magyarázatra szorult, mint a legújabb művek. A Stúdióban zajló ismeretterjesztő és oktató tevékenység igazolást és bizonyos fokú védelmet is jelentett, különösen akkor, amikor szakmai támadások érték az együttes formabontó műsorait és munkáját. A közönségnevelés és a zenész-továbbképzésben felvállalt speciális – némiképpen a Zeneakadémiától átvállalt – szerep lehetett az egyik oka annak, hogy az 1973 és '77-között (ez volt a Stúdió körüli viharok legmozgalmasabb időszaka) a zenei élet politikai irányítói eltúrték a Stúdió jelenlétét a hangversenyéletben. Mint az 1973-ban rögzített memorandum (*Az Új Zenei Stúdió céljai és működési terve*, Függelék 4.), valamint az ugyanebből az évből származó *Szervezeti és működési szabályzat* (Függelék 3.) szövege mutatja, ennek Simon Albert és az együttes tagjai is tudatában voltak. E dokumentumok hangsúlyozzák, hogy e szervezet célja,

„...hogyminden fiatal zenész (zeneszerző, előadó, zenetudós) számára lehetőséget nyújtson a munkára, fölmerülő feladatok, tervek megvalósítására, állandó továbbképzésre és – kellő felkészülés után a nyilvános szereplésre. Ezen kívül az UZS lehetővé kívánja tenni, hogy az érdeklődő közönség a jelenleginél aktívabb formában és értően vehessen részt a hangversenyeken és az UZS egyéb rendezvényein. [...] A hivatásos zenészekkel való foglalkozás legfontosabb feladat egy állandó, a kortárs zenét anyanyelvi szinten beszélő együttes létrehozása. Ez csak rendszeres és zavartalan munkával teremthető meg. Az együttes [...] műsorán a XX. sz. klasszikus és ma élő jelentős zeneszerzők ill. a Stúdióban közreműködő zeneszerzők művei szerepelnek. A zeneszerzők közreműködése saját vagy egyéb művek betanításában, az előadók számára pedig az előadói gyakorlat, a zenei megvalósítás végső fázisának a megismerését jelenti. [...] Biztosítani kell, hogy az előadók az zeneszerzőkéhez hasonló zeneszerzői tudásra tegyenek szert, ill. a zeneszerzők előadóként is képzést nyerjenek.”<sup>114</sup>

<sup>113</sup> Az első magyar nyelvű Schönberg-, Webern- és Berg-monográfiák – Kárpáti János, Pernye András és Somfai László könyvei is 60-as években láttak napvilágot.

<sup>114</sup> Függelék 5. A dokumentum 1. oldalán.

Az első évek hangversenybérleteinek műsoraiból nyilvánvaló, hogy a hagyomány-ismeretterjesztés-továbbképzés-műhelymunka négyes vonala a művészi koncepció és a napi munka szerves része volt. 1976-tól a Szimfonikus Zenekar egyre ritkábban szerepelt a Stúdió hangversenyein, de mindenkori tagjai továbbra is állandó bázist képeztek a nagyobb együttest igénylő művek előadásához. Simon Albert fokozatos kivonulása után a hangversenyek elsősorban az Új Zenei Stúdió tagjainak érdeklődési területeit képviselték.

### c. Bővülő kör – a Stúdió tagjai

#### Kocsis Zoltán

Kocsis Zoltán (1952) Simon Albertnél folytatott nem hivatalos tanulmányainak kezdete egybeesik azzal az időszakkal (1965), amikor a zeneakadémista Jeney, Sándor és Vidovszky elkezdte látogatni a Rottenbiller utcai zenekari próbákat. Kocsis nemcsak a próbákra járt, hanem – szakközépiskolai tanára, Fülepp Tamás kezdeményezésére – Simon szentendrei lakásán is rendszeresen megfordult. Ezek az órák nem hagyományos zongoraórák voltak, hanem – visszaemlékezései szerint – beszélgetések zeneművekről, elemzések, közös zenehallgatások. „...az első estén Stravinsky *Sacred*-jének elemzésével fogadott. Mindössze 13 éves voltam, és hogy őszinte legyek, akkor még nem gondoltam semmit, de valahol éreztem, hogy más dimenziói is vannak a zenélésnek, mint az a gyerekcucli, amiből addig etettek.”<sup>115</sup> Az Új Zenei Stúdió megalakulásának idején Kocsis tizenhét éves volt, másodéves zongorista a Zeneakadémián. Kadosa Pál, Kurtág György és Rados Ferenc mellett máig Simon Albertet tekinti mesterének.<sup>116</sup> Bár éppen ebben az évben nyerte meg a Magyar Rádió Zongoraversenyét, mely a nemzetközi zongoraművészi karrierje kezdetét jelentette, Kocsis zeneszerzői és karmesteri pályára is készült. Jeneyekkel való korábbi ismeretsége és Simon Albert révén azonnal helye lett az együttesben, s az alakuló hangversenyen ekkoriban komponált *Szerenád* című triója is elhangzott. Előadóként Eötvös Péteréhez hasonló szerepe volt a Stúdió történetében. Állandó külföldi utazásai során olyan kottákat is be tudott szerezni, amelyekre a Stúdió tagjainak nem volt lehetősége. (Ld. Wilhelm András visszaemlékezéseit a 57. oldalon) A Stúdió napi munkájában való részvételét korlátozták hangversenyturnéi és szerteágazó tevékenysége, mégis gyakori közreműködője volt a hangversenyeknek, és az együttes külföldi fellépéseiben is vállalt szólista feladatokat. Zeneszerzőként három közös kompozícióban<sup>117</sup> vett részt, de saját műveiből az együttes koncertjein mindössze négy<sup>118</sup> hangzott el. A zenei életben rövid idő alatt kivívott tekintélye és

<sup>115</sup> Szitha, 2010: 5.

<sup>116</sup> „Mindenfajta nagyképűségtől mentesen meg merem kockáztatni – nyilatkozta Kocsis Zoltán 2010-ben – hogy a zenéhez való viszonyomban sokkal teljesebben benne van Jumi egyénisége, mint amit ő maga képes volt megörökíteni magából. E tekintetben nemcsak a tanítványának, hanem örökösének is érzem magam.” I. m.: uott.

<sup>117</sup> Hommage à Kurtág, Hommage à Dohnányi; Rottenbiller utca 16-22

<sup>118</sup> *Szerenád* (1970. 12. 11.); *Preface to Gy. Kurtág* (1975. 12. 27.); *Fészek* (1976. december. 28.); *A Piano Race* (1979. január).

szakmai és közéleti érinthetlensége a 70-es években nagy jelentőségű volt a Stúdió működésének elfogadtatásában. Zeneszerzői érdeklődése a 80-as évek végétől más irányba fordult: sokféle műfajban komponált átiratainak saját együtteseiben a Stúdió által nyújtott lehetőségeknél megfelelőbb körülmények között tudta bemutatni. Karmesteri pályájának kezdetei (1983) után fellépései ritkábbak lettek, de a mai napig a Stúdió körében készült jelentős zongoraművek kiváló előadója. Cage művei mellett Jeney és Vidovszky műveit saját hangversenyein is játszotta (s még ma is játssza), több darabból<sup>119</sup> az ő közreműködésével készült lemezfelvétel. Szellemi és szakmai kapcsolatai az együttes megszűnése után sem szakadtak meg a Stúdió tagjaival: Jeney Zoltán *Halotti szertartásának teljes formáját ő mutatta be*<sup>120</sup> s az ő nevéhez fűződik Dukay Barnabás egyetlen magyarországi zenekari bemutatója (*Szimfóniák az Éjjéli Naphoz*<sup>121</sup>).

### Krizbai András, Bozay Attila

Krizbai András (1935) csak a legelső időszakban tartozott az együtteshez, azokban az években, amikor a zeneszerzők a zenei történeteket a fizika és érzéki (azaz tisztán hangig) tapasztalatokon, és narratív zenei formáktól független lehetőségekben keresték. Az Új Zenei Stúdió egyetlen nem-zenész tagja volt. Leginkább azt a cage-i gondolat vitte az együttes körébe, mely szerint „míg a múltban a véleménykülönbség a disszonancia és a konszonancia között oszlott meg, addig a közeljövőben már a zaj és az ún. zenei hangok között fog”.<sup>122</sup> Mint mesterember<sup>123</sup> került ismeretségbe Sály Lászlóval még a 60-as évek második felében, s ez az ismeretség barátsággá változott, amikor Sály az ütőhangszeres improvizációk kezdetén a zenei hang elemi tulajdonságával kezdett foglalkozni. Krizbai, akit mindig is érdekelt a különböző anyagokból munka közben előcsalható hang, maga is megpróbálkozott az improvizációkkal, s ezt olyan kreativitással végezte, hogy nemcsak a Stúdió fellépéseibe vonták be, hanem egy időre Sály állandó társává vált a tam-tamokon improvizált kísérezzenékben az Egyetemi Színpadon<sup>124</sup>, a Kassák Színházban<sup>125</sup> és más rendezvényeken<sup>126</sup>, de közreműködött Jeney *Amphitryon* kísérezzenéjében is.<sup>127</sup> Sály mellett ő játszotta az *Immaginario No. 1* hangverseny-előadásain és lemezfelvételén az egyik tam-tam szólamot. Mint Sály egy 1979-es interjúban elmondta, „nem-zenész lényével segített túllépni a megszokott konvenciókon”.<sup>128</sup> A közös improvizációk kedvéért Krizbai citerázni is megtanult, s ezzel a hangszerrel részt vett a nyitott

<sup>119</sup> Vidovszky: Schroeder halála, Jeney: Végjáték; Soliloquium No. 3; 12 dal

<sup>120</sup> 2005. október 22. Budapest, Nemzeti Filharmonikusok, Amadinda Együttes

<sup>121</sup> 2008. május 22. Budapest, Nemzeti Filharmonikusok

<sup>122</sup> „A zene jövője: Credo”. in Cage, 1994: 7.

<sup>123</sup> Krizbai András az esztergomi Ferences Gimnáziumban érettségizett. Dolgozott lakatosként, műszaki ellenőrként és színházi díszletkészítőként is.

<sup>124</sup> Universitas Együttes: George Farquhar: *A toborzótiszt* (Rendezte: Zsámbéki Gábor)

<sup>125</sup> Kassák-Ház Stúdió: Gyors változások távoli tengerek és messzi tájak vonzásában avagy egy sárkány zaklatott sikoltása, melyet elnyomott a villámcsapást követő mennydörgés a szó tibeti értelmében (Rendezte Halász Péter)

<sup>126</sup> Egyetemi Színpad - Költészet napja, 1971: *Azt mondod: ember* (Szerkesztette és rendezte: Katona Imre)

<sup>127</sup> Ódry Színpad: Moliere: *Amphitryon* (A színművészeti főiskolások vizsgaelőadása, rendezte: Major Tamás)

<sup>128</sup> Jalics, 1979: 21.

szerkezetű művek előadásában is. (Jeney: *Négy hang*, és saját *Hangok és idők* című darabja) Emellett segítségére volt a Stúdió tagjainak minden olyan ötlet kivitelezésében, amelynek különleges technikai feltételeket igényelt. Vidovszkyval közösen ő realizálta az *Autokoncert* első előadásait. 1973-ban távozott az együttesből, érzékelve, hogy a Stúdió szerzői a kezdeti improvizációkból és a nyitott művekből fokozatosan visszatértek a pontosabban rögzített kompozíciókhoz, melyek előadása professzionális hangszeres tudást igényelt.

A rögtönzések időszakában vett részt a Stúdió munkájában Bozay Attila (1939-1999) is, akinek kollegiális kapcsolata Jeneyvel<sup>129</sup> és Vidovszkyval a zeneakadémiai évekből származott. Bozay mögött ekkorra már érett kompozíciók és jelentős nemzetközi sikerek álltak. A korabeli közélet a *Harmincasok* generációjának legfiatalabb tagjaként tekintett rá, és a legígéretesebb szerepet tulajdonította neki a magyar zene remélt megújításában. Számára azonban átmeneti szakasz volt a 70-es évek eleje, amikor a pályájának első évtizedében alkalmazott dodekafón kompozíciós technikák után – 1967-es párizsi tanulmányútjának hatásait feldolgozva – jelentős stílusváltást hajtott végre. E megújulásban a Stúdió környezete ugyanolyan fontos tapasztalatokat hozott számára, mint a párizsi tanulmányok: a 60-as években alkalmazott Reihe-technika helyett kevesebb hangból építkező diatonikus vagy pentaton (de nem funkciós rend szerint megszólaló) alapanyagokkal, Fibonacci-számarányokból (*Sorozat*, op. 19) és permutációs eljárásokból létrehozott szerkezetekkel (*Tételpár*, op. 18; *Malom*), mikrohangközökkel és zörej elemekkel (*II. vonósnégyes*, op. 21) kezdett foglalkozni. A 70-es évek második felében írt *Improvizációk No. 2* és *Tükör* op. 28 tanúsága szerint egy időre az irányított aleatória is felkeltette érdeklődését. Zenéjének hangzását – nem kis mértékben az Új Zenei Stúdióban végzett közös rögtönzések és az ott megismert kompozíciós elvek hatására – új hangszerek bevonásával bővítette, mindenekelőtt a citerával<sup>130</sup>, csőrfuvolákkal<sup>131</sup>, később cimbalommal majd – 1978-ban – a preparált zongorával<sup>132</sup> is. A citerán és a különböző méretű furulyákon a hagyományostól eltérő hangszínekkel és a hangkészlet bővítésével kísérletezett. A citera kísérőhúrjait 12-fokúvá hangolta, a dallamhúrok hangjait különféle pengetőkkel és ujjal, olykor hangolókulccsal manipulálva különleges hanghatásokat hozott létre, a furulyák hangkészletét pedig a befúvásmódok bővítésével (énekülés, dűnnögés, kettőshangzások, mikrohangközök) gazdagította. Ezek a hangszerek – letagadhatatlan elektronikus zenei asszociációik mellett – Bozay számára a magyar hagyományokhoz fűződő kapcsolatot is jelentették.

<sup>129</sup> Bozay Attila már utolsó tanulmányát töltötte Farkas Ferencnél, amikor Jeney a Zeneakadémiára került. Az idősebb diák gondoskodásával (és a vidékiként Pesten helyüket keresők összetartásával) segítette Jeneyt majd Vidovszkyt is tanulmányai alatt, s szakmai kapcsolataik megteremtésében is segédkezett: 1962-ben ő ismertette össze Jeneyt a Durkó Zsolttal, rádiós zenei rendezőként az ő közbenjárására készült felvétel Jeney diplomamunkaként komponált *Omaggio*-jából. Jeney és Bozay gyakran találkoztak többek között a Fülep Lajos (1885-1970) köré szerveződött értelmiségi kör Széher úti peripatetikus sétái alkalmából is.

<sup>130</sup> *Két tájkép*, op. 20; *Improvizációk No. 1*, op. 22; *Pezzo concertato No. 2*, op. 24; *Tükör*, op. 28

<sup>131</sup> *Improvizációk no. 2*, op. 27; *Solo*, Op. 30a

<sup>132</sup> *VII. és VIII. zongoradarab*, *Improvizációk No. 3*, Op. 30b/1, b/2, c



„...a formálásban, a ritmikában a magyar iskolához kötődtem. Más szóval, egészen más ritmus- és formavilágban gondolkodtam, mint amilyen hangköz- és harmóniavilágban. Úgy érzem, ez a kettősség a mai napig kísért.”<sup>133</sup>

Pályáján a 70-es évek kísérletező korszaka kitérő volt a 80-as évek elején véghezvitt következő (klasszikus-romantikus hagyományokat erősen integráló) újabb stílusváltás előtt. A tanulságot ő maga foglalta össze 1998-ban:

„Régen azt képzeltek, hogy a Föld korong alakú, s így a szélére ülve az ember a semmibe lógatja a lábát. Fenséges volt elmenni addig a pontig, de láttam, hogy nincs tovább út. Leugrani a világ végéről? Köszönöm, nem. Inkább visszafordultam.”<sup>134</sup>

Bozay fokozatosan távolodott el az Új Zenei Stúdió körétől. 1973-ban decemberében szerzői estet rendeztek számára, egy-egy műve a későbbiekben is felhangzott a Stúdió hangversenyein, s 1976-ban két előadást tartott Messiaen *Cantéyodjayâ* című zongoradarabjáról. A magyar zenei élet 1980-as évek második felében feléledt népies-urbánus vitái – s az ebben vállalt közéleti szerep – szakították el végleg a 70-es évek experimentális kalandjaitól, melyeknek zeneszerzéseszközei is eltűntek műveiből a 80-as évektől.

### Dukay Barnabás, Wilhelm András

A fiatalabb tagok már zeneakadémiai éveik alatt az Új Zenei Stúdió vonzáskörébe kerültek. Dukay Barnabás (1950) és Wilhelm András (1949) jelen volt az alakuló hangversenyen, s hamarosan mindketten kapcsolatokat is kerestek az együtteshez. Dukay számára – aki a győri Zeneművészeti Szakközépiskolában végzett zeneszerzés-tanulmányok után került Budapestre – ez a kapcsolat szakmai létkérdéssé vált. 1999-ben tanulóveiről beszélve pontosan megfogalmazta a szükségszerűség okait.

„Sugár Rezső volt a tanárom. Személyesen nagyon jó emberi kapcsolatban voltunk. Mindig korrekt módon bánt velem – nemcsak a főiskolai évek alatt, hanem utána is – szakmailag azonban nem tudtunk közös nevezőre jutni egyetlen pillanatig sem, talán az első évet kivéve, amikor úgy látszott, hogy vidékről jött gyerek lévén a Kodály-Weiner irányt, melyet ők képviseltek, elfogadom.[...] A kötelező feladatokat megcsináltam. Nem voltak nehezek, én mégis nagyon rühelltem őket, mert abban a pillanatban, ahogyan a papírral találkoztam, mindjárt más ötletek is felépültek bennem, mint amelyeket improvizálva kitaláltam. [...] borzasztóan érdekelt az, hogy a különböző (barokk és barokk előtti) polifon szerkezetek hogyan néznek ki, az akkori iskolázottságom, (vagy inkább iskolázatlanságom) miatt azonban ezekkel a polifóniákkal és ezek szellemével komolyan kapcsolatba kerülni egyedül nem tudtam. S akkor ehhez nem is kaptam különösebb segítséget. [...] Második évtől azonban már a saját első opuszaimat írtam, melyeket vállalom ma is és vállalhatónak tartok halálom után is, de ezek végül is az iskolán kívül

<sup>133</sup> Varga, 1986: 46.

<sup>134</sup> Olsvay, 1998: 11.

születtek. Eleinte általában megmutattam őket, de mindig kölcsönösen konstatáltuk, hogy más a véleményünk. Sugár emberileg nagyon toleráns volt, szakmailag azonban látta, hogy velem nem sokat tud kezdeni. Harmadik év végén ezt abba is hagytuk, s csak a kötelező stílusgyakorlatokat és a „saját” darabként komponált vizsga-kompozíciókat mutattam meg neki.<sup>135</sup>

Dukay valódi iskolája tehát az Új Zenei Stúdió lett. Elsőként Sárý Lászlóval ismerkedett meg<sup>136</sup>, akihez zeneakadémiai tanulmányainak végéig rendszeresen járt beszélgetni, zenét hallgatni. Ezek az alkalmak nem magánórák voltak, hanem „leginkább a középkori gyakorlatra hasonlítottak”<sup>137</sup>, melyek során Dukay betekinthezt Sárý akkoriban készülő darabjaiba, megmutathatta azokat a műveket, melyeket zeneakadémiai tanárával nem akart megosztani, kicserélték olvasmányaikát, Stockhausen és Boulez műveit hallgatták szalagról (később Jeneyvel is), emellett Cage és Wolff Darmstadtban beszerzett kottáit olvasták. Dukay emlékei szerint az ekkori hallási élmények különösen nagy hatást tettek rá. A tanulmányozott darabokat – pl. Stockhausen *Gruppen*-jét – mint fogalmazott „igen sokszor meghallgattuk, és igyekeztünk áthallani [Kiemelés D.B.]”.<sup>138</sup> Ez az „áthallás” később a Stúdiós műhelymunka egyik állandó munkamódszerévé vált – saját műveik próbái közben is gyakran alkalmazták, s ráismerések, megerősítések vagy átdolgozások származtak belőle. Sárý maga is jól emlékszik, hogy amikor Az ég virágait komponálta (1973), Dukayival órákon keresztül játszottak a vázlatokból, s mindkettőjük számára reveláció erejű volt az a felismerés, hogy a darab hallgatása közben megszűntek a disszonanciák és a konszonanciák közötti különbségek, és a hangok feloldódtak a hosszú folyamatok kiszámíthatatlan változatosságában. A cage-i esztétika egyik legfontosabb (távol-keleti filozófiákból származó) tételének valóságát élték át ekkor: létrejöhetnek – létrehozhatók – gazdag akusztikus tartalmú és önálló zenei értelmű kompozíciók ok-okozati viszonyok, ábrázoló vagy önkifejezési szándék nélkül is. Dukay Sárýnál olvasta először a távol-keleti bölcselők írásait, melyek addig számára ismeretlen utakra terelték figyelmét és egyúttal önmaga megismeréséhez és zeneszerzői céljainak teljes átalakításához vezették.<sup>139</sup> Tradicionális kultúrákra irányuló tanulmányai

<sup>135</sup> Szitha, 1999c/2: 9.

<sup>136</sup> „Sokáig nem mertem megszólítani, pedig gyakran megfordult a Zeneakadémián. Végül az akkori Royal Szálloda cukrászdájában egy hangszeres kollégám ismertetett össze vele. Már ekkor megkérdeztem tőle, hogy elmehetnék-e hozzá beszélgetni. Sok idő telt el, mire erre tényleg sor került, de aztán nagyon sokáig jártam hozzá, majdnem a főiskola végéig.” I. m.: 11.

<sup>137</sup> I. m.: uott.

<sup>138</sup> I. m.: uott.

<sup>139</sup> „...a felismerés egy bizonyos cezúra is volt számomra. S ettől kezdve evidens volt, hogy az úgynevezett önkifejezés, abban az értelemben, ahogyan ezt ma értik, nem érdek. [...] Arra is nagyon jól emlékszem, hogy 20 éves voltam, amikor ez megtörtént. Addig borzasztóan szerettem volna olyan zenét írni, ami csak az enyém, ami csak rám jellemző. És nem tudtam sehogy megtalálni a helyemet. Semmi sem tetszett, mások zenéje sem (mármint amennyit én ismertem). Mai napig emlékszem rá, hogy Pestről Budára menet, egy borongós márciusi napon, a hatos villamoson jöttem rá, hogy nem a zenét kell tanulmányozni elsősorban és mindenekfölött ahhoz, hogy az embernek zenei gondolatai legyenek, hanem egy világszemléletet kell kialakítani, és abból talán majd hangok is szülehetnek. Ha akarnak. [...] Akkor még nem tudtam, hogy hova fog ez vezetni, de aztán Sárý Lacínál megismertem a távol-keletieket, a kínai kultúrát, Lao Ce-t, a I Chinget, Chuang Ce-t stb. Ezekben a könyvekben olvastam először olyasmiről, amelyek teljesen új irányba tereltek. [...] Egy globális világ képe kezdett bennem kialakulni, azáltal, hogy a számomra fontos

(nemcsak a távol-keleti, hanem a keresztény és zsidó hagyomány megismerése) a zeneiekkel egyenrangúak voltak.<sup>140</sup> Műveinek szigorú polifon szerkezetei és minimalizált eszközei nemcsak ezeknek az ismereteknek a tanulságait tükrözik, hanem olyan zenei eszme megnyilvánulásai is, melynek kialakításához az experimentális zene előadóként is megismert külföldi mintái elengedhetetlenek voltak és egész pályáját meghatározó ösztönzést adtak.

Dukay utolsó éves zeneakadémista volt, amikor 1974 májusában először játszott a Stúdió-hangversenyen<sup>141</sup>, saját darabja először 1975-ben került műsorba. Új kompozícióit a 70-es és 80-as években szinte csak a Stúdió hangversenyein volt alkalma kipróbálni. Eddigi életművének (mely a háború utáni magyar zene talán legegységesebb és legöntörvényűbb zenéje) súlypontjait az Új Zenei Stúdióban eltöltött húsz év alatt alakította ki. Műveinek ma ismert jegyzéke több mindmáig munkában lévő, vagy több változatban is megkomponált darabot tartalmaz, melyek eredeti koncepciója ebből a korszakból származik. Idősebb kollégáinak véleménye – és nem utolsó sorban az a figyelem, amelyet művei megszólaltatásának szenteltek – egyszerre jelentett számára kontrollt és inspirációt.

Wilhelm Andrást (1949) kamaszkorától meglévő kortárszenei érdeklődése kapcsolta az Új Zenei Stúdió köréhez. A Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskolában Soproni Józsefnél végzett zeneszerzés-tanulmányai idején minden lehetőséget megragadott, hogy minél több kortárs művet tanulmányozhasson. Tizenhat évesen megtanulta Stockhausen *III. zongoradarabját*, ismerte Kurtág akkoriban már elkészült műveit, és – bár Jeneyhez ekkor még semmilyen személyes kapcsolata sem volt – a szolfézstanárnője segítségével elkért kézirat másolatából megtanulta Jeney *Öt zongoradarabját* is. Ekkoriban már Cage zenéjéről is tudomása volt.

„Gimnazista-korom személyes emlékei közt kutatva fölidéződik, persze, néhány nagyon is fontos mozaik-elem: barátaim külföldi rokonai küldtek, kiküldetésben járt szüleik hoztak egy-egy lemezt. Hihetetlen kincsnek számított például a Vajda János birtokába került *Variations IV* felvétele, vagy a Kovács Sándornál hallgatott *Concerto preparált zongorára és zenekarra*. Egyrészt meghökkentő volt zene címén ilyesmit hallani, másrészt pedig például a *Concerto* meglepett azzal, hogy minden hangzásbeli izgalma ellenére korántsem tűnt „modernnek” – a híre alapján én például egészen mást vártam tőle. Tudtunk például a 4' 33"-ról, de ez is inkább a bizonytalanságot fokozta – emlékszem, [...] egy zongorista-évfolyamtársunk, Kontra Zoltán, egy növendékhangversenyen el is játszotta, mindenki elképedésére. [...] Azt nem tudom, hogy a zenész szakma felnőtt és felnőtt köreiben ki mennyit tudott–ismert Cage zenéjéből; az én akkori tanáraink mindenesetre nem ismerték, s ha jóindulattal viszonyultak is

---

kultúráról, korokról, időkről valamiféle tapasztalatom lett. Ez oda vezetett, hogy rájöttem, az önkifejezés ezeknek a tanulságoknak távlatából szemlélve olyan, mint amikor a majom veri a mellét.” I. m.: 14-15.

<sup>140</sup> „Héberül egész tűrhetően megtanultam olvasni, tanultam ógörögül, meg az evangéliumi hellén nyelvet. Ezek fontosak voltak ahhoz, hogy lássam és értem, miben élek, mi miért van úgy, ahogy van.[...] pengére állították az étellel, mindennel való viszonyomat, s ez óhatatlanul nyomát hagyta zeneszerzői életművem is. Hollós, 1997: 19.

<sup>141</sup> Sáy: *Kerekezés* (Jeney Zoltánnal, Kósa Gáborral és Sáy Lászlóval), 1974. május 6.

néhányunk érdeklődéséhez, segíteni nem tudtak. S középiskolások számára akkoriban sem működött a közvetlen kommunikáció az iskolán kívül, tehát a szakma más generációinak tagjaival.”<sup>142</sup>

1969-ben a Zeneakadémia zenetudományi szakára kerülve szinte azonnal barátságot kötött Dukay Barnabással. Kurtág Györgynél ismerkedett meg Sály Lászlóval, akihez Dukayval közösen is gyakran járt beszélgetni, kottákat tanulmányozni és zenét hallgatni. Egyik első nyilvánosságra hozott írása az *Immaginario No. 1* 1971 októberi budapesti hangverseny-előadásának (elemzést is tartalmazó) kritikája volt.<sup>143</sup> Ekkorra már Jeney *Alef*-jének kompozíciós munkáit is követte és Vidovszkyt is ismerte.

Vidovszky László akkoriban jött haza Párizsból (Messiaen osztályában tanult két szemesztert); első beszélgetésünk, ha jól emlékszem, a Zeneakadémia *foyer*-jában, a hirdetőtábla előtt zajlott, ott álltunk jó egy órát s ő mesélt párizsi tapasztalatairól. Nyilván nagyon sok mindenről, de bennem legerősebben az maradt meg, amit Cage-ről mondott: részt vett ugyanis azon a legendás *Musicircus*-előadáson, amely a lebontásra ítélt Les Halles-vásárcsarnokban zajlott. Lehetetlen volt nem érezni a lelkesültséget, a leírásból is jól érthető inspiráló légkört – ha nem tudatosult is bennem minden részletében, de valamiképp a helyére került a 4' 33" s a *Variations IV* addig nehezen értelmezhető impressziója. Segített persze a Vidovszky vásárolta *Silence*-kötet francia kiadása (e közvetítő révén jutottak el Cage írásai először Magyarországra) – a szövegek nem voltak kevésbé felvillanyozóak, mint a művek s amit a művekről meg lehetett tudni.<sup>144</sup>

1971-ben Bartók két hegedű-zongoraszonátájáról készülő félévi vizsgadolgozata kapcsán Kurtág György hívta fel a figyelmét, hogy konzultálnia kellene a műről Simon Alberttel is.<sup>145</sup> Ekkor még nem merte megkeresni őt, de később mégis adódott alkalom, egy akkoriban készült Liszt-tanulmánya ürügyén. A találkozás – sok más zenésztársához hasonlóan – jelentősen megváltoztatta tanult mesterségéhez való viszonyát<sup>146</sup>, s nemcsak azért, mert Simon Albert mellett egy korábban nem ismert analitikus módszert ismert meg, hanem, mert a tőle hallottak arra ösztönözték, hogy az akadémikus zenetudomány helyett inkább a gyakorlati zenélésen keresztül keresse a kapcsolatot kutatásainak mindenkori tárgyával. Bár Wilhelm 1972-ben még nem vett részt a Stúdió munkájában, Simon Albert közbenjárására utazott Jeneyvel és Sályval együtt Darmstadtba. Az ekkori élmények számára is sokszerűek voltak, valójában egész addigi zenei értékrendjét átalakították. Hazatérve minden lehetséges alkalmat megragadott, hogy az itt megismert zeneszerzők műveit és a legújabb irányzatokat a filológus szemével is követhesse. Bár pályájának első húsz évében fő kutatási területe

<sup>142</sup> Wilhelm, 2013: 118. Angol nyelven. (Idézet a magyar nyelvű kéziratból.)

<sup>143</sup> A cikk meglehetősen nagy port kavart, mert a korabeli kortárszenei diskurzusban szokatlan módon szóvá tette, hogy az elemzésben kifejtett jellemzők az előadás alacsony színvonala miatt egyáltalán nem szólaltak meg, s „hasznos sors jutott osztályrészül Balassa Sándor ugyanezen az estén előadásra került 'Cantata Y'-jének is [...]”. Id. Wilhelm. 1971:

<sup>144</sup> Wilhelm, 2013: 119. Angol nyelven. (Idézet a magyar nyelvű kéziratból.)

<sup>145</sup> Ekkor hangzott el Kurtágtól az Új Zenei Stúdió körében gyakran emlegetett mondat: „Ő az, aki, ha zenéről van szó, sohasem téved.” Wilhelm András szóbeli közlése.

<sup>146</sup> Simon nemcsak tanított, hanem gondolkodásra és önállóságra is nevelte növendékeit. „... mindig azt láttatta, hogy ugyanazon az úton jár, amelyen mi is haladunk vele, legfőljebb ha néhány lépéssel előttünk – hiszen bizonyosság nincs, csak mindegyre újabb felismerés, netán felfedezés, amíg ki nem derül, hogy tévedtünk megint.” Wilhelm, 2005: 288.

Bartók Béla zenéje volt, munkahelyén, az MTA Zenetudományi Intézetének Bartók Archivumában a tudományos intézet adta lehetőségeket felhasználva rendelt kottákat és az akkoriban még nagyon is szűkös szakirodalmat. (Ld. az 57 oldalt.) Mint Dukay, ő is 1974 tavaszán, Erik Satie *Vexations*-jának magyarországi bemutatóján lépett fel először Új Zenei Stúdió hangversenyen, majd Sály *Cseppre-cseppjének* ősbemutatója után lett az együttes állandó tagja. Főként billentyűs hangszereken játszott, de kivette részét a játszott repertoár bővítéséből és a műsorok szerkesztéséből is. Beke László segítségével hozzájutott néhány olyan külföldi folyóirathoz, melyek a neoavantgarde zenei jelenségeivel foglalkoztak (*VH 101*, *ArtPress*), Michael Nyman könyvének információi alapján megkereste a Londonban alapított Experimental Music Catalogue kiadót, melytől az új angol művek megismeréséhez kapott a Stúdió segítséget. A 80-as évek elejéig, a kiadó megszűnéséig kottákat és felvételeket is kaptak betekintésre (Cornelius Cardew, Hugh Shrapnel, Howard Skempton, Gavin Bryars, John White és mások műveiből), melyekből olykor előadás is létrejött. Wilhelm zenetörténészként napi feladatokat vállalt a játszott repertoár megismertetésében, amikor hangverseny-ismertetőket és az 1970-es évek végétől folyamatosan készülő lemezekhez kísérőfüzeteket írt. Időközben Cage zenéjének kutatójává is vált, s 1984-ben négy hónapot Cage mellett tölthetett a kéziratok tanulmányozásával. E New York-i tanulmányút egyik eredménye volt, hogy Cage elfogadta a Szombathelyi Bartók Szeminárium meghívását és 1986 nyarán számos magyar zenésszel – többek között az ütőhangszeres műveiből később összkiadást készítő Amadinda együttesel is – kapcsolatba került.<sup>147</sup> Ezt a magyarországi látogatást hanglemezfelvétel<sup>148</sup> és ma már nyomtatásban is hozzáférhető dokumentáció<sup>149</sup> őrzi.

### Csapó Gyula, ifj. Kurtág György, Serei Zsolt

Működésének első tíz éve alatt más fiatal zeneszerzők is csatlakoztak az Új Zenei Stúdióhoz. Ifj. Kurtág Györgyöt (1954), Serei Zsoltot (1954) és Csapó Gyulát (1955) csak egy évtized választotta el Sályéktól, de e korkülönbség elegendő volt ahhoz, hogy – legalább is pályájuk első éveiben – mindannyian tanítványoknak érezzék magukat.

Ifj. Kurtág György szülei révén már a 60-as években találkozott Jeneyvel, Sályval és Vidovszkyval. Ez az ismeretség döntő jelentőségű volt zenei fejlődésében, de mellette más hatások is érték. A Kurtág-házaspár szerteágazó kapcsolatainak köszönhetően Rózsa utcai lakásukban sok művész megfordult, s ezek a találkozások nagyon korán a neoavantgarde jelenségek felé fordították érdeklődését. Mint Hollós Máténak 1997-ben kifejtette:

<sup>147</sup> Cage 1991-ben *Four*<sup>4</sup> című művét az Amadinda együttes számára komponálta. Ld. *John Cage - Ütőhangszerekre írt kompozíciók. Összkiadás - 3.* Hungaroton, HCD 31846 (1991)

<sup>148</sup> *Thirty Pieces for Orchestra; Music for Piano* HCD 12893

<sup>149</sup> Vö. Székely Katalin, szerk., *The Freedom of Sound. – John Cage Behind the Iron Curtain.* [A Ludwig Múzeum 2012. november 23 - 2013. február 17. között megrendezett kiállításának katalógusa.] Budapest: Ludwig Múzeum, 2013.

„A zenei légkörnél fontosabbnak tartom ma a szellemi légkört, a barátokat. Hogy az akkori idők szinte minden avantgarde művésze megfordult a házban. Hogy apám egyik legjobb barátja Bálint Endre festőművész volt, akinél rengeteget voltunk. És, hogy ezeken a kapcsolatokon keresztül már 16 éves koromban az Új Zenei Stúdió tagja lehettem. Ez, azt hiszem, sokkal meghatározóbb volt, mint Édesapám zeneszerzői tevékenysége.”<sup>150</sup>

Kamaszkorában ifj. Kurtág a legtöbb időt Sárnyval töltötte, különösen 1971-ben, amikor Kurtág György egy éves DAAD-ösztöndíjának utolsó három hónapjára Kurtág Márta is Berlinbe utazott<sup>151</sup>, s ekkor fiukat Sárny gondjaira bízta. Mellette ifj. Kurtág is ütőhangszeres improvizációkkal kezdett foglalkozni, s 1971-ben maga is vásárolt egy tam-tamot. Bálint Endre fiának, Bálint Istvánnak köszönhetően zenészként tizenhét évesen részt vett a Kassák Színház (1972-től a Dohány utca 20. szám alatti bérházban működő illegális Lakásszínház) előadásában. A *Labirintus* (1971), a *Gyors változások* (1972) és a *King Kong* (1972-73) előadásokhoz<sup>152</sup> játszott kísérőzene improvizációkból állt, melyekben Sárny és (olykor) Krizbai András is részt vettek. A *Gyors változások* szórólapjának hátlapján megmaradt jegyzet szerint ütőhangszereken és citerán rögtönözték a kísérőzenét. A *King Kong* balatonboglári előadásán (melyen egyedül vett részt) ifj. Kurtág elektromos gitáron is játszott.

Ifj. Kurtág ösztönösen, majd később tudatosan is olyan mintákat keresett, amelyek a szülői házban gyerekként (ahogyan ő fogalmazott: „a zongora alatt”<sup>153</sup>) megszerzett szerteágazó zenetörténeti ismeretektől – és édesapja nagyon erős hatású zenéjétől – független lehetőségeket mutattak számára. A Stúdió szerzőivel való kapcsolat mellett ebben a kamaszkorát meghatározó pop- és rockzenei hatások is segítségére voltak. Sárny mellett végzett improvizációinak idején elektromos gitárokat és erősítő berendezéseket is vásárolt. Bár 1971-ben már Soproni József zeneszerzés növendéke volt a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskolában, a Vidovszky által Párizsból hazahozott Woodstock-i Fesztivál lemez antológiáit hallgatva – elsősorban Jimmy Hendrix zenéjének és játékanak hatására – döntötte el végleg, hogy zeneszerző lesz.<sup>154</sup> Tanulóévei az improvizatív avantgarde- és a progresszív rockzene közötti kettősségben teltek. Legfontosabb fiatalkori zenei élményei között tartja számon a 405, az *Autokoncert* és a *Schroeder halála* előadásait, Stockhausen *Mantráját*, a Pink Floyd és a Crosby, Stills & Nash együttesek zenéjét. A rock és az avantgarde zenében egyaránt az elektronika bevonásával végtelenné bővült hangszínkeverés lehetőségei

<sup>150</sup> Hollós, 1997: 46.

<sup>151</sup> A család együtt nem kapott útlevelet, ezért Kurtág Márta csak az utolsó hónapokra utazott ki férjéhez.

<sup>152</sup> Galántai, 1985: 41-45.

<sup>153</sup> „Zeneszerzői és előadói pályám szempontjából zongora alatt töltött gyerekéveimnek fontosabb szerepe volt, mint annak, hogy később kinél és hogyan tanultam. *Interjú Ifj. Kurtág Györggyel*, 1999. október. (kéziratban)

<sup>154</sup> „Ha Vida nem hozza el a Woodstock-i lemezt, lehet, hogy nem lettem volna zeneszerző. Amikor meghallottam Jimi Hendrix *American Anthem*-jét, akkor derült ki, hogy számomra is van egy járható út. Nevet nem tudtam szerezni, keresztnevet még kevésbé, muszáj volt, hogy találjak egy saját utat magamnak.” *Interjú* 2013. július (kéziratban)

izgatták elsősorban. Hogy mégsem a rock zenében találta meg a helyét, később abban látta, hogy a rock ritmikai világa sohasem érdekelte igazán.<sup>155</sup>

Serei Zsolt és Csapó Gyula a Győri Zeneművészeti Szakközépiskolában megkezdett tanulmányok után, Fekete-Győr Istvánt (zeneszerzéstanárukat) követve kerültek Budapestre. Mindketten a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskolában érettségiztek, Serei 1973-ban, Csapó 1974-ben. Dukay Barnabástól már győri tanulmányaik alatt hallottak az Új Zenei Stúdióban zajló eseményekről. Neki köszönhetően, megismerkedtek az *Alef* partitúrájával, melyet, mint Serei fogalmazott az „újdonságok iránti csillapíthatatlan éhség”-gel<sup>156</sup> tanulmányoztak. Az Alef-élmény – és a Stockhausen- és Boulez felvételeknek a hatására, melyeket Csapó Gyula 1972-ben Stockholmból hozott<sup>157</sup> – már első budapesti évükben a Stúdió hangversenyeinek állandó látogatói voltak, s ekkoriban kötöttek barátságot ifj. Kurtággal is.

Az évtizednyi távolság, mely életkoruk szerint elválasztotta őket a Stúdió idősebb tagjaitól, jelentősnek bizonyult abban a tekintetben is, hogy a zeneszerzési módszerek, melyeket Jeneyék radikális újdonságként alkalmaztak, számukra művészi evidenciákként jelentek meg. Maradandó élményként tartják számon Jeney *Round*jának bemutatóját (1972 novemberében).<sup>158</sup> Serei fantáziáját a darab csendességéből is kibontakozó különleges hangszínek ragadták meg, Csapó Gyula pedig úgy emlékszik,

„döbbenetes felismerés volt hallani olyan zenét, melyben a zeneszerző 'odahajol' az előre meghatározott hangkészlet véletlenszerűen játszott permutációinak belső zenei folyamataira, mintha végtelen türelemmel, mikroszkóppal vizsgálná zenei a anyag molekuláinak ketyegését. Olyan volt ez, mintha belehallgattunk volna az univerzumba.”<sup>159</sup>

Nem az új ötleteket tartották legfontosabbnak, hanem a hangzó élményeket. Serei számára „a *Véggjáték* nem hecc volt, hanem minden pillanatában zeneként hallgatható folyamat” és A *szem mozgásait* ugyanolyan zeneként hallgatta, „mint Mozart bármelyik lassú tételét”.<sup>160</sup> A Stúdióban megismert műveknek lélektani aktualitása is volt számukra. Generációjuk talán idősebb társaiknál is fogékonyabb volt a transzcendens életérzésekre és ezek akusztikus élményként megtapasztalt művészi megnyilvánulásaira. Stockhausen, Boulez, Cage, Xenakis – és Stúdió szerzőinek – műveiben

<sup>155</sup> Hollós, 1997: 46.

<sup>156</sup> *Interjú Serei Zsolttal*, 2013. június 28. (kéziratban)

<sup>157</sup> Csapó nagynénje, Fürst Magda a stockholmi Rádiózenekar szólóbrácsása volt. Ő ismertette össze a tizenhét éves fiút az 1971-től Stockholmban élő Rózman Ákos (1939-2005) orgonista-zeneszerzővel, akinek zeneszerzői tevékenysége élete végéig elektroakusztikus zenére irányult. Csapó egyik legfontosabb fiatalkori hangzó tapasztalataként említi azt a Rózmanntól kapott két órás hangszalagot, melyen mindvégig egy szinuszfiz hang szólt. *Interjú Csapó Gyulával*, 2013. június 29., (kéziratban)

<sup>158</sup> Bognár Margit – hárfa, Pertis Zsuzsa – csembaló, Schmidt Nóra – zongora (1972. november 12.) Csapó és Serei számára a Stúdió hangversenyeinek kötetlen formája is újdonság volt, melyben arra is lehetőség volt, hogy a *Round*ot két különböző hangszínnel szólaltatták meg: másodjára függöny mögül, hogy a hangzás direktségét tompítsák.

<sup>159</sup> Csapó, ld. mint fent.

<sup>160</sup> Serei, ld. mint fent.

szinte stílusok megkülönböztetése nélkül, kizárólag a hangí élményeken keresztül ők is érzékelték azokat a művészi tendenciákat, melyek a nyugati kultúra Európán kívüli alternatíváit keresték. A Kádár-korszak zárt és tekintélyelvű mindennapjaiban számukra azok a zenei minták tűntek követhetőnek, melyeket folyamatokként és nem tematikus fejlesztésen alapuló formákként lehetett hallgatni, amelyek humanizmusa nem az önkifejezésből jött létre, hanem a tőlünk független világot jelképező szabályok hangí összefüggéseiből. Csapó szerint a zenetörténeti és nemzeti tradíciókra hivatkozó magyar avantgarde alkotásaira azért sem voltak fogékonyak, mert

„... garancia nélküli világban éltünk, s a transzcendencia, amit a hangokban kerestünk elterelte a figyelmet szorongásainkról. Nem információmennyiségre volt szükségünk, hanem olyan zenében megtalált akusztikus élményekre, amelyek az állandóságról és időtlenségről szóltak, s amelyek sugallták, hogy minden újdonságban ott rejtőzik a megoldás lehetősége. Ezért éreztük úgy, hogy a *Round* minden apró történésére érdemes odafigyelni, hogy Dukay 12/12-jének egyetlen pillanata sem unalmas, és Satie *Vexations*-ját is érdemes 840-szer végighallgatni.<sup>161</sup>

Serei és ifj. Kurtágot 1973-ban, Csapót 1974-ben vették fel a Zeneakadémia zeneszerzés tanszakára. Ifj. Kurtág kezdettől fogva Petrovics Emil tanítványa volt, Csapó két Sárközy Istvánnál végzett tanév, Serei pedig első tanára, Szervánszky Endre halála után került Petrovics osztályába 1977-ben. Ezek az évek a mesterség elsajátításának és az őket érdeklő zenei jelenségek tanulmányozásának kettősségében teltek, de úgy érezték, egyik területen sem kapnak elég segítséget. 1975-ben ezért Jeney Zoltánhoz fordultak, aki barátságból tanította mindhármutat másfél éven keresztül. (Jeney csak 1985-ben kezdett tanítani a Zeneakadémián, először a zenetudományi tanszakon, majd 1995-től a zeneszerzés szakon) Főként azokat a műveiket mutatták meg neki, amelyekhez tanáraik nem tudtak vagy nem is akartak hozzászólni, de olykor a stílusgyakorlatok és általános formatani ismereteik bővítéséhez is hozzá fordultak. Ekkor már Simon Albert próbáit is rendszeresen hallgatták és rendszeresen jártak hozzá beszélgetni, zenét hallgatni. Serei Zsolt szerint

„Ők voltak az igazi tanáraink. Figyeltük a műveiket, beszélgettünk velük, ott voltunk a próbákon, Jeney zeneszerzésre tanított, Junitól a dirigálás legfontosabb alapelemeit tanultam meg.”<sup>162</sup>

Az Új Zenei Stúdió tagjai igyekeztek elkerülni a konfliktusokat a Zeneakadémia tanári karával, ezért a fiatalabb zeneszerzőket tanulmányaik befejezése előtt csak előadóként vonták be, saját művekkel vagy szóló szerepben diplomájuk megszerzése után léphettek csak fel. Egyedül ifj. Kurtággal tettek kivételt, mert ő már kamaszkorában a Stúdió köréhez tartozott: 1972-ben részt vett Jeney *Mandala* és *Yantra*<sup>163</sup> című művének előadásában, s ugyanebben az évben a Fészek

<sup>161</sup> Csapó, ld. mint fent.

<sup>162</sup> Serei, ld. mint fent.

<sup>163</sup> 1972. április 23. A *Mandala* az Alef című zenekari darab három Hammond-orgona szólamán alapul. Ifj. Kurtág az *Alef* stúdiópremierjén és rádiófelvételén is játszott.



Művészklubbeli előadás<sup>164</sup> rádió-szólamaiban is. (Az előadás leírását ld. e fejezet 93. lábjegyzetében.) Zeneakadémiai tanulmányai alatt írt kamaraműveinek jelentős része elhangzott a Stúdió műsoraiban, s ezekben az előadásokban ő maga is részt vett.

Petrovics Emil egykori mestere, Farkas Ferenc módszere szerint tanított, ezért nagy súlyt vetett a zenetörténeti tájékozottságra és a különböző zenei stílusok és komponálási módszerek elsajátítására. Az 1970-es években a zenei élet hatalmi hierarchiájának csúcsát képviselte. Országgyűlési képviselői pozíciója (1965-85), a Zeneművészek Szövetsége Elnökségében és a Szerzői Jogvédő Hivatal elnökségében betöltött szerepe, a médiában is kivívott népszerűsége és szerteágazó kapcsolatai folytán közvetlen ráhatása volt a zenei élet működésére. Véleménye (nemcsak hivatalos tisztségeiből, hanem impulzív személyiségéből eredően) informálisan is befolyásolta a korszak zenei intézményeinek vezetőit, és nem ritkán – a szocialista kultúrpolitika kézivezérlésű rendszeréből következően – beleszólása volt a zenészek szakmai és egzisztenciális sorsának alakulásába is. Ifj. Kurtág és Serei elsősorban jóindulatú segítőkészségére emlékeznek, de Csapó olyan emlékeket is őriz, amelyek szerint Petrovics olykor elveszítette tanári objektivitását, s ez belőle is kiváltott olyan reakciókat, mely konfliktusait kiélezte. Petrovics autoriter személyisége mellett, mint ifj. Kurtág fogalmazott, mindhárman „sorstársakká” váltak. Csendes lázadásukat a zeneszerzés-tanszak belső zsargonja szerinti „saját darabok”-ban juttatták érvényre. (Ifj. Kurtág szerint 1976-ban írt élő elektronikával kombinált szövegzenéje, a *Dohány u. 20.* – az 1972-ben külföldre emigrált Lakásszínház működésének helyszíne – már a címadásával is e belső ellenállást fejezte ki.)<sup>165</sup> Mivel egyéb feladataikat teljesítették, Petrovics egyikük részvételét sem akadályozta az Új Zenei Stúdió munkájában, de – anélkül, hogy akár alkalmi látogatója is lett volna a hangversenyeknek – nemcsak a Stúdió műsoraival kapcsolatban fogalmazta meg fenntartásait, hanem az ott látott minták megnyilvánulásait is kritizálta növendékei műveiben. Időskori emlékiratai a legdurvábban megfogalmazott dokumentumai azoknak a zeneakadémiai folyosói indulatoknak, mellyel az idősebb zeneszerző-generáció néhány tagja kommentálta a Rottenbiller utcában zajló eseményeket.<sup>166</sup> Bár Csapó és ifj. Kurtág emigrációjára elsősorban a szakmai lehetőségek szűkössége miatt került sor, közrejátszott benne az is, hogy a Petrovics által képviselt zenei élet zártsága megbonthatatlannak tűnt számukra.

Ifj. Kurtág, Serei és Csapó már tanulóidejük alatt rájöttek, hogy saját zeneszerzői hangjuk kialakításában a Stúdióban látott minták jelentős inspirációs források, de kontroll nélküli átvételükkel vagy utánzásukkal könnyen epigonokká válhatnak. Ennek a felismerésnek nemcsak zeneszerzői kibontakozásukban, hanem későbbi pályájukkal kapcsolatos döntéseikben is fontos szerepe volt. Ifj.

<sup>164</sup> 1972. március 24.

<sup>165</sup> Ifj. Kurtág, ld. mint fent.

<sup>166</sup> Ld. Petrovics, 2007: 175-177; 185-193; 287.

Kurtág, akit kezdettől fogva a zene improvizatív formái foglalkoztattak, olyan zenélési alkalmakat keresett, melyekben együttműködhetett hasonlóan gondolkodó hangszerekkel, nemcsak a kortárs zene, hanem a népzene, a popzene és a jazz területeiről. Másik érdeklődési területe az elektronikus zenéhez kapcsolódott. Hangszalag-darabokat (tehát tisztán elektronikus eszközökkel létrehozott kompozíciókat) nem írt, de már fiatalkori darabjaiban is használt élő elektronikát és – eleinte főként az elektromos gitárhoz és a loop technikához kapcsolódóan – elsősorban a hang elektronikus manipulációinak hangszín-lehetőségei foglalkoztatták. Budapesti tanulmányainak befejezése után úgy látta, továbblépésre egyik területen sem lesznek lehetőségei. 1980-ban emigrált és Franciaországban előbb Metz-ben (Centre Européen de Recherche Musical), majd Párizsban (IRCAM) folytatott akusztikára és hang-szintézisre irányuló kutatómunkát. Eközben asszisztensként hatalmas repertoárral került kapcsolatba és új zeneszerzői inspirációk is érték, többek között Kagel, Eötvös, Bussotti és Boulez műveinek hangverseny-előadása, elektronikus realizálása során. Későbbi zeneszerzői tevékenysége műfaji és stílári értelemben is messze sodorta a Stúdiós múlttól, de zenei gondolkodásának nyitottsága, állandó megújulásra kész tevékenysége az itt töltött éveken alapul.

1981-ben Csapó Gyula is elhagyta Magyarországot. Először francia állami ösztöndíjjal a Párizsi IRCAM-ban akusztikai és számítógépes zeneszerzői tanulmányokat folytatott, majd Morton Feldmannál végzett posztgraduális tanulmányokat a buffalo-i egyetemen. Zenéjének alapvetően minimalista gyökereit fokozatosan elfedték a magyarországi zenei gyakorlatnál lényegesen változatosabb külföldi hatások és az utazásai során begyűjtött sokféle inspiráció, többek között a tengerentúli és az egzotikus zenekultúrák hatása. Az idő-elemek és a hangszínek analitikus és nem ritkán végletes kezelése stílusának továbbra is jellemzői közé tartozik, mint az olyan elemek egyike, amely már budapesti időszakában is megkülönböztette zenéjét kortársaitól.

Serei Zsolt működésének végéig az Új Zenei Stúdió állandó tagja maradt, 1982-től a titkári feladatokat is ellátta és aktív szerepet vállalt a hangversenyek szervezésében. 1979 és '82 között karmesteri diplomát is szerzett a Zeneakadémián. 1982 és '86 között Simon Albert asszisztense volt a KISZ KME Szimfonikus Zenekarában, mely Simon nyugdíjba vonulása (1986) után feloszlott.<sup>167</sup> Karmesteri tanulmányainak utolsó éveitől már leggyakrabban ő dirigálta a nagyobb együttest igénylő kompozíciókat. 1986-tól tanítani kezdett a Zeneakadémia zeneszerzés szakán, 1989-ben megalapította saját együttesét, a Componensemble-t, mely két évtizeden keresztül a magyar kortárszene-játszás egyik legfontosabb bázisa lett.<sup>168</sup> Együttesének alapító tagjainak legtöbbje az Új Zenei Stúdió hangversenyeinek is állandó közreműködői közül került ki.

<sup>167</sup> Az együttes utolsó produkciója a Schola Hungarica, Szendrei Janka és Dobszay László közreműködésével készített Istvánffy műveket tartalmazó hanglemezt volt, melynek (az MTA Zenetudományi Intézetében zajló kutatómunkára épülve) úttörő jelentősége volt a 18. századi magyar zeneszerző fennmaradt életművének újraélesztésében.

<sup>168</sup> A Componensemble mutatta be Budapesten többek között Pierre Boulez: *Eclat / Multiples*, Kurtág György: *What is the Word*, Morton Feldman: *For Samuel Beckett*, *Routine investigation*, *For Frank O'Hara* című műveit. Az együttes

#### d. A Stúdió helyzete a KISZ Központi Művészegyüttesben

Amikor Szigeti Pál 1970-ben helyet adott az Új Zenei Stúdiónak, úgy vélte, hogy a kortárs zenét játszó fiatal csoport ismeretterjesztő tevékenysége beleillik a KISZ ifjúsági-közművelődési programjába. Döntését befolyásolhatta az is, hogy bővíteni és frissíteni kívánta a KISZ Együttes működési területét fiatal alkotók bevonásával. Mint később kiderült, a csoport művészi profilja nem egészen illett a KISZ Központi Művészegyüttes hivatalos tevékenységi köreibe. Tagjai az együttes alapításakor még valóban fiataloknak számítottak, de nem amatőrök (vagy diákok), hanem professzionális zenészek voltak. Egyikük sem volt munkásszármazású, nem voltak KISZ-tagok, az értelmiség jelentős részéhez hasonlóan passzivitásukkal politizáltak, és a zene, amit játszottak, nem felelt meg a Kádár-korszak kortárs művészetekre vonatkozó politikai elvárásainak. Közönségük elsősorban a zenész-szakmából, illetve a művészvilág más területeiről, és a magasan képzett értelmiség viszonylag szűk köréből került ki. Míg a többi együttes fellépései rendszeresen összekapcsolódtak (a Rajkó zenekar és a Kórus és a Táncegyüttes gyakran szerepelt fel közös produkciókkal), az Új Zenei Stúdió elszigetelten működött az intézmény szervezetében. Önállósága még feltűnőbb lett azután, amikor hangversenyeik egy részét 1976-tól az Országos Filharmónia külső helyszínekre (Zeneakadémia Kisterem, Pesti Vigadó, 1981-től a Várkonyi György Művelődési Ház) vitte.

Az Új Zenei Stúdió művészeti vezetője hivatalosan mindvégig Simon Albert volt, a KISZ KME adminisztratív vezetése tehát az ő személyén keresztül támogatta az együttes tevékenységét. Írásos dokumentumok hiányában ma már nem lehet tudni, hogy tekintélye milyen mértékben volt szükséges az Új Zenei Stúdió befogadásához és hosszú távú működéséhez. A Stúdió tagjainak emlékei szerint Szigeti Pál 1972 után már jól tudta, hogy olyan műsoroknak adott otthont, melyet a zenész-szakma számottevő része nem fogad szívesen, de nem foglalkozott sem a sajtóban megjelent, politikai felhangokat is tartalmazó kifogásokkal, sem KISZ KME szervezetén belül megfogalmazott támadásokkal. Pedig a politikainak álcázott, de valójában a Stúdió szakmai külön útját nehezményező véleményeknek már 1973-ban hangot adott Sára Tibor, a Magyar Zeneművészek Szövetségének elnöke a szervezet IX. közgyűlésén. Az elnökség nevében megtartott beszámoló szövegének részletei – Breuer János közgyűlésről írt összefoglalásának részeként – a *Muzsika* folyóiratban is megjelentek.<sup>169</sup> Sára áttekintette a magyar zenekultúra aktuális helyzetét és külön kitért a legfiatalabb generáció renitens zenei gondolkodásmódjára. Jellemző módon a Stúdió nevét nem említi (a kor nyilvános zenei-közéleti diskurzusaiban negatív összefüggésben ritkán hangzottak el

---

repertoárján a 20. századi klasszikusok, valamint Berio, Boulez, Xenakis, és mások kamaraművei mellett elsősorban magyar kortárs zene szerepelt. A Componensemble számos lemez-, rádió- és TV-felvételt készített Csapó Gyula, Decsényi János, Dukay Barnabás, Jeney Zoltán, Kurtág György, Sári József, Sárly László, Soproni József, Szőllősy András, Tihanyi László, Vidovszky László és mások kompozícióiból.

<sup>169</sup> Breuer, 1973b: 1-4.

nevek vagy konkrétumok: az érdekeltek általában csak a következményekkel szembesültek), de a célzás egyértelmű:

„... zeneszerzőink legfiatalabb korosztályainak egyes műveiben tudatos ideológiavállalás jelentkezik. Sajnos azonban ez nem marxista ideológia. És itt már – nagyon hangsúlyozom: a zenei eszközöktől függetlenül is – olyan ideológia zenei kifejezéséről van szó, ami Nyugatról kábította el fiataljaink egy részét. A szomorú az – és ezért is kell erről beszélnünk – mert igen nagy tehetségű, rendkívüli képességű fiatal zeneszerzőink is részt vesznek ilyen csoportosulásban.”<sup>170</sup>

A jelen lévő Dr. Ajtai Miklós, a Minisztertanács elnökhelyettese, a közgyűlés végén pontokba szedve felsorolta az aktuális feladatokat. Javaslatára szerint a szövetség által kontrollált szakmai fórumok hozhatnak megoldást:

„A fiatal művészek, muzikológusok szakmai és politikai fejlődésének rendszeres támogatása, a pályakezdők művész közösségeinek irányítása, a *fiatalok* társadalmi beilleszkedésének, méltó feladatvállalásainak elősegítése érdekében gondoskodjék az Elnökség és a Főtitkár a fiatalok fórumainak megteremtéséről a Szövetség keretein belül. [kiemelések Sz. T.]”<sup>171</sup>

Ajtai nem véletlenül javasolt szövetségi kereteken belüli megoldást: Lendvai Ildikó<sup>172</sup> emlékei szerint a KISZ Központi Bizottság kulturális osztályán gyakori téma volt, hogy a KISZ KME elsősorban az amatőr státuszú együttesek otthona, s az Új Zenei Stúdió – más művészeti ágak fiataljainak közösségeihez hasonlóan (ld. Balázs Béla Stúdió) a szakmai szervezetekben kellett volna működési lehetőséget biztosítani, s ez egyúttal szigorúbb ideológiai és szakmai felügyeletet is jelenthetett volna.

Ajtai ajánlását csak 1976-ban valósították meg. Ekkor jött létre – Sárai informálisan kezdeményezett beolvasztási kísérletének<sup>173</sup> meghiúsulása miatt az Új Zenei Stúdió nélkül – a MZSZ keretében működő Fiatal Zeneszerzők Csoportja, mely ezután több mint két évtizeden keresztül volt a pályakezdő zeneszerzők fóruma és szakmai ernyőszervezete. Mivel a FZCS (a magyar kortárszenei zsargonban: FőzőCső) közössége nem művészi nézetazonosság alapján szerveződött, tagjainak névsora az idő múlásával folyamatosan változott, s állandó közönsége sem alakult ki.

Az Új Zenei Stúdió tehát a KISZ együttese maradt, amit egyrészt annak köszönhetett, hogy Szigeti Pál Simon Albert elkötelezett híve volt, másrészt annak, hogy Simon művészi tekintélye és személyes meggyőző ereje a KISZ Központi Bizottság Kulturális osztályán dolgozó Tóth Péter Pál és utódja, Lendvai Ildikó számára is elég erős volt ahhoz, hogy a KISZ részéről sem merült fel további akadály.

<sup>170</sup> I. m.: 2.

<sup>171</sup> I. m.: 3.

<sup>172</sup> Lendvai Ildikó, aki Tóth Péter Pál utódként 1974-től a KISZ Központi Bizottsága kulturális osztályának munkatársaként többek között a Központi Művészegyüttes művészi és gazdasági felügyeletét is ellátta. *Interjú Lendvai Ildikóval*, 2013. augusztus 16. (kéziratban)

<sup>173</sup> Sárai 1975-76 fordulóján Jeneyt és Vidovszkyt kérte fel a formálódó Fiatal Zeneművészek Csoportjának vezetésére, de egyikük sem vállalta ezt a feladatot. Jeney Zoltán szíves közlése.

Volt azonban egy harmadik ok is: Jeney Zoltán elbeszélése szerint, Szigeti Pálnak egyáltalán nem volt ellenére, hogy a csoport tevékenysége felkavarta a korabeli zenei élet hierarchikus-paternalista állóvizét, és büszke volt arra, hogy az Új Zenei Stúdió a KISZ együttesei közé tartozott. Amikor Breuer János 1976 januárjában megjelent koncertkritikájában nyílt – politikai felhangokat sem nélkülöző támadást intézett a Stúdió tevékenysége ellen<sup>174</sup>, Szigeti Jeney Zoltánnak mindössze annyit jegyzett meg: „ne törődjenek vele, az a lényeg, hogy mennél többet írjanak magukról.”<sup>175</sup>

Nem volt következménye annak a feljegyzésnek sem, amelyet Mátyás János, a KISZ KME művészeti tanácsadója írt 1975. február 17-én (Ld. Függelék 5.), pedig Mátyás a háromoldalas dokumentumban áttekintette a Stúdió február 9-i és 16-i rendezvényeit, ezen belül részletesen leírta a délutáni *Korunk zeneszerzése* sorozat Cage-előadását (melyen Cage műveiből és szöveges előadásaiból hangzott el válogatás), részletesen kifejtette rosszálló véleményét és szankciókra vonatkozó javaslatokat is felvetett. Ez az egyetlen eddig ismert dokumentum, mely leírva tartalmazza a Stúdió műsoraival szembeni – egyébként csak magánbeszélgetésekben, szakmai szervezetek irodáiban vagy értekezleteken megfogalmazott – kifogásokat. A tanácsadó helyteleníti benne, hogy a Rottenbiller utcai hangversenyeken megkülönböztetett figyelem övezi Cage művészetét, melyet zavarosnak és reakciónak, és az ifjúságra nézve kártékonynak ítélt. Mint fogalmaz, „Magam ezt a művelődéspolitikai »3 T« közül legfeljebb a másodikba sorolhatónak tartom, de semmi esetre sem arra való, hogy Együttesünk és a KISZ erkölcsi-anyagi támogatását élvezze.”<sup>176</sup> Bár egészében véve „hasznosnak” és „egészségesnek” és továbbra is „propagálásra érdemesnek” tekinti a Stúdió tevékenységét, a munkatervek elfogadásakor szigorúbb ellenőrzést javasol.<sup>177</sup> Mátyás János feljegyzése Szigeti Pál fiókjában maradt, majd Jeney Zoltánhoz került azzal a nyilvánvaló szándékkal, hogy a Stúdió tagjainak tudomása legyen az ellenük irányuló belső intrikákról.

Az Új Zenei Stúdió tagjai nem vettek részt ellenzéki politikai akciókban, de zenei tevékenységük érintkezett más neoavantgarde művészi körök produkcióival. Sáry László, Krizbai András és ifj. Kurtág György 1971-73 között többször fellépett a Kassák Színház előadásain, Jeney a Balázs Béla Stúdióban készítette a *Round* filmváltozatát (1975) és (Maurer Dórával) a *Kalah*-ot (1981), Vidovszky (Bódy Gáborral) az *Aldrint* (1976). 1972-ben Jeney, Krizbai, ifj. Kurtág, Sáry és Vidovszky is fellépett volna a Bercsényi Klub betiltott Avantgarde Fesztiválján (nevük a kinyomtatott plakáton is szerepelt), 1979-ben *Kottaképek* címmel ugyanitt hangversennyel összekötött kiállítást rendeztek a Stúdió szerzőinek műveiből. 1976-ban Jeney, Sáry és Vidovszky fellépett a Józsefvárosi Galériában rendezett *Kreativitás*

<sup>174</sup> Breuer, 1976: 7.

<sup>175</sup> Jeney Zoltán szíves közlése.

<sup>176</sup> Függelék 5.: 3.

<sup>177</sup> l. m. uott.

és *Vizualitás* című kiállítás keretében rendezett zenés összeállításokon<sup>178</sup>, 1974-ben a Fiatal Művészek Klubja adott otthont a *Vexations* magyarországi bemutatójának és Vidovszky Körner Évával közösen tartott *Cage-dossier* című előadásának. Hangversenyeiket a korszak haladó gondolkodású értelmisége, a demokratikus ellenzék és a neoavantgarde művészcsoportok tagjai is látogatták. Sem a szakmai-politikai támadások, sem az experimentális művészkörökkel való kapcsolat nem veszélyeztette a KISZ KME keretei közötti működésüket. Az együttes helyzetének intézményen belüli szilárdságát jelzi, hogy a KISZ Központi Művészegyüttes vezetői részéről akkor sem merült fel, hogy az Új Zenei Stúdiónak meg kellett volna szűnnie, vagy más háttérintézményt kellett volna keresnie, amikor Kocsis Zoltán 1977-ben aláírta a Charta '77-tel szolidaritást vállaló magyar értelmiségiek nyilatkozatát, és akkor sem, amikor 1979-ben Jeney is aláírta a Charta vezetőinek bebörtönzése ellen tiltakozó Kádár Jánoshoz szóló nyílt levelet és a Losonczy Pálnak címzett nyilatkozatot.<sup>179</sup>

### e. Munka: próbák és hangversenyek

A KISZ Központi Művészegyüttes meglehetősen szerény eszközöket tudott biztosítani Új Zenei Stúdió mindennapi munkájához. A próbateremben mindössze egy (néha két) jó állapotúnak aligha mondható zongora, egy NDK gyártmányú elektromos orgona (Vermona ED) volt. Használhatták a Harmonikazenekar tangóharmonikáit is, de minden más hangszerről maguk gondoskodtak – blockflütéket, ütőhangszereket, citerákat vásároltak, néhányat saját maguk készítettek vagy készíttettek<sup>180</sup>. Nagyobb kamaraegyüttest foglalkoztató műsoraik előadásaira a szimfonikus zenekar próbatermében is készülhettek. Bár a szegényes körülmények miatt a játszható művek köre nagyrészt kamara vagy szólódarabokra szűkült, a próbák és a hangversenyek lehetőségei mégis sokat jelentettek számukra: helyet a közös improvizációkra és a munkára, kapcsolatot a KISZ Zenekar hangszereseivel és szólistáival, lehetőséget, hogy új alkotásaikat (és az őket érdeklő külföldi műveket) próbálhassák és meghallgathassák.

Néhány meghívás kivételével<sup>181</sup> hangversenyeiket 1974-ig a Rottenbiller utcai színháztermében tartották. Ezek valójában hangverseny-hétvégék voltak, általában szombat esti,

<sup>178</sup> 1976. május 29-én Kagel- (*prima vista*) és Wolff-műveket játszottak (*Burdocks, Stones*), és részt vettek a Kreativitási gyakorlat című estéket, melyeken a közönség bevonásával végeztek zenés társasjátékokat. Ezek voltak az első alkalmak, ahol Sály László kipróbálta később önálló gyűjteménnyé rendezett *Kreatív zenei gyakorlatait*.

<sup>179</sup> „... a Václav Hável bebörtönzése miatti 1979-es tiltakozás aláírása után behívtak egy kis „elbeszélgetésre” [a KISZ Központi Bizottsága épületébe Sz. T.], de ezen az inkább mulatságos, mint fenyegető kellemetlenségen kívül sem én, sem az Új Zenei Stúdió nem részesült retorzióban, pedig nem vontam vissza az aláírásomat. Igaz viszont, hogy a feleségemet nyomban kirúgták az egyetemi állásából.” Olsvay, 1993: 15. Angol nyelven. (Idézet a magyar nyelvű kéziratból.)

<sup>180</sup> Jeney Zoltán az *Arupá*-hoz harangokat, az *impho 106/2*-höz antik tányérokat készíttetett.

<sup>181</sup> Ilyen volt a közreműködés Somlyó György költői estjén a Fészek Klubban (1972. 12. 16), egy Kossuth Klubban rendezett hangverseny az 1974-es nemzetközi költőtálalkozó alkalmából, melynek házigazdája Somlyó György volt (1973. 04. 12), a Moldován Domokos által rendezett *Amanita Muscaria* sorozat 1973 és 1974 tavaszán az Egyetemi Színpadon, egy hangverseny a Fészek Klubban a Magyar Zeneművészek Zeneszerző szakosztályának rendezésében (1974. 04.18), Erik Satie *Vexations* című művének magyarországi bemutatója a Fiatal Művészek Klubjában (1974. 04. 22), és az Undisturbed bemutatója a Magyar Rádióban (1974. 10. 14). Vö. Jeney-Szitha, 2012

vasárnap délelőtti és esti rendezvényekkel, melyekhez vasárnap délutánonként olykor ismeretterjesztő előadások is kapcsolódtak. A Stúdió saját szervezésű koncertjeit általában stencilgéppel sokszorosított szórólapokon hirdették. Nyomdai műsorlapok csak 1971 után készültek, amikor a Stúdió koncertjeit az Országos Filharmónia is felvette programjaiba, és azokat önálló bérletekként is meghirdette. A Stúdió közönségtábora hamar kialakult: zeneakadémisták, fiatal hangszeres művészek, egyetemisták és a neoavantgarde irodalmi és képzőművészeti közösségek tagjai látogatták rendszeresen hangversenyeiket. Ha méreteit és reprezentációját tekintve a hangversenyélet perifériáján helyezkedett is el, a Rottenbiller utcai székház 1971-től kortárszenei központtá vált. Ezt a pozícióját azután sem veszítette el, amikor a koncertek egy részét 1975 tavaszától az Országos Filharmónia külső helyszínekre (Pesti Vigadó, Zeneakadémia Kisterem, 1981-től a Várkonyi György Művelődési Ház) vitte. Az 1970-es évek végéig a Filharmónia által rendezett hangversenyek műsorait elő-hangversenyként vagy nyilvános főpróbaként részben vagy egészben megszólaltatták a Rottenbiller utcában is.

Az Új Zenei Stúdió próbáinak és hangversenyeinek saját költségvetése volt, melyet az évente összeállított munkatervek alapján az intézmény vezetősége – ha a tervezett programok nem lépték túl az évente meghatározott költségelőirányzatot – ellenvetés nélkül hagyott jóvá. A műsortervek gyakori módosítására nem a KISZ KME vezetőinek utasítására került sor, hanem szervezési nehézségek miatt. Állandó fizetést csak a művészeti vezető és a hangversenyek szervezési munkáit és az adminisztratív feladatokat végző titkár kapott, a tagok és a hangversenyeken közreműködő zenészek jövedelmét a hangversenyek honoráriumai jelentették. Bár a honoráriumok mértéke nem oldotta meg a résztvevők 70-es évekbeli személyes egzisztenciális gondjait, lehetővé tette a folyamatos munkát. Olykor meghívhattak külföldi előadókat és zeneszerzőket<sup>182</sup> is, akik elfogadták, hogy díjazásuk nem a nemzetközi mérték szerint történt. A Filharmóniával közösen rendezett hangversenyek technikai és anyagi lehetőségei lényegesen kedvezőbbek voltak – ilyenkor lehetett műsorra tűzni nagyobb apparátusú vagy elektronikát is igénylő műveket, s egyszer-egyszer a Filharmónia is támogatta külföldi vendégművészek és együttesek meghívását<sup>183</sup>.

Működése alatti két évtizedben a Stúdió kb. 300 hangversenyen lépett fel, legnagyobb részben Budapesten. Az Országos Filharmónia, mely 1974-től itt állandó bérleteket hirdetett a Stúdió műsoraival, a rendelkezésre álló adatok szerint ugyanezeket a műsorokat nem ismételte vidéken sem esti, sem ifjúsági hangversenyeken. Mindez egyrészt azt jelzi, hogy az Új Zenei Stúdiónak a vidéki hangversenyéletben nem szántak szerepet, másrészt annak a következménye, hogy a Filharmónia vidéki műsorpolitikájában a kortárs zene általában véve is sokkal kisebb szerepet kapott, mint

<sup>182</sup> Pierre-Ives Artaud, Herbert Henck, Giancarlo Cardini, Thomas Silvestri, Frances-Marie Uitti, Steve Reich

<sup>183</sup> Frederic Rzewski; Klangwerkstatt Együttes (1978), Laboratorio de Interpretación Musical (1979), Kronos Quartet

Budapesten. A ritka vidéki fellépéseket többnyire személyes ismeretségeknek, tematikus rendezvényeknek, kortárs művészeti kiállítások szervezőinek köszönhették.

Míg a KISZ KME minden lehetőséget megragadva szervezte az intézményben működő együttesek külföldi fellépéseit (többek között a szocialista országok közötti kulturális seregszemlék és művészeti találkozók alkalmait is felhasználva) az Új Zenei Stúdió külföldi fellépéseiről nem tudott gondoskodni. Az együttes nemzetközi jelenléte nem volt a Kádár-korszak kultúrpolitikájának érdeke, ezért az erősen centralizált külföldi művészképviselési rendszerben könnyű volt passzivitással vagy adminisztratív eszközökkel korlátozni<sup>184</sup> az együttes utazásait (az Interkoncert monopóliumként kezelte a magyar zenészek üzleti alapú külföldi népszerűsítését és az utazások szervezését is). A Zeneműkiadó Vállalat promóciós stratégiája elsősorban a kultúrpolitika által erősen támogatott nemzeti avantgarde (tehát a *Harmincasok* generációjának) külföldi propagandájára épült, emellett Szőllősy András és Kurtág György műveinek nemzetközi elismertetését helyezte előtérbe és – Varga Bálint András elkötelezett munkájának eredményeként – ért el benne jelentős sikereket. Ez a tevékenység azonban a külföldi koncertipar hagyományos keretei (s főleg a zenekari vagy kamarazenekari műfajok) között kereste a lehetőségeket, ami kívül esett az Új Zenei Stúdió zeneszerzőinek akkori érdeklődési területén. Mindezek ellenére az együttes több külföldi fellépésére is sor került, melyek egy része szakmai kapcsolatokon alapuló meghívásokból jött létre, másik része pedig Klenjánszky Tamás szervező munkájának köszönhető, aki 1972-től az Interkoncert Fesztivál- és versenyirodáját irányította, s a külföldön rendezett magyar fesztiválok programjainak szerkesztésébe is tehetett javaslatokat. A külföldi műsorokban a Stúdió tagjai saját műveiket játszották.

## f. Repertoár

A jelenleg legteljesebbnek tekinthető jegyzék<sup>185</sup> szerint az Új Zenei Stúdió aktív működésének két évtizedében adott megközelítőleg 300 hangversenyen az együttes tagjai, a KME Művészegyüttes Kamarazenekara, a meghívott magyar és külföldi szólisták mintegy 1070 művet szólaltattak meg. A játszott darabok jelentős része ősbemutatóként (kb. 190) és magyarországi bemutatóként (kb. 250) hangzott fel, számos művet többször is műsorra tűztek. A Stúdió tagjai nem vezettek szisztematikus jegyzéket hangversenyeikről, a fennmaradt műsorok, plakátok, szórólapok pedig nem mindig tükrözik

<sup>184</sup> Írásos dokumentum nem maradt fenn a Stúdió útjainak akadályozásáról, de Jeney egyik emléke szerint 1975-ben egy olaszországi meghívást (Aquila) betegségükre hivatkozva nem továbbítottak feléjük az Interkoncertből. Amikor 1977-ben a *Quemadmodum* vonósötös változatát beválasztották a Bonnban rendezett ISCM Fesztivál műsorába, valószínűleg Sárai Tibor akadályozta meg, hogy Jeney a darab betanítására kiutazzon. (Az ISCM Fesztiválok szervezési rendjébe egyébként beletartozott volna, hogy a játszott művek szerzői is jelen legyenek a rendezvénysorozaton.)

<sup>185</sup> Jeney-Szitha, „Az Új Zenei Stúdió hangverseny-repertoárja 1970-1990 között”. Magyar Zene, 50/3 (2012. aug.): 869-902. A jegyzék Jeney Zoltán saját dokumentumai és feljegyzései nyomán 1990-ben összeállított listáján alapul. Jeney adatait kiegészítettük (olykor módosítottuk) Vidovszky László saját műveinek előadásairól vezetett adataival és a Wilhelm András birtokában lévő dokumentumok és jegyzetek információival és a korabeli zenei sajtóban közzétett információkkal. A lista a ténylegesen megszólaltatott műveket, az előadókat, a hangversenyek időpontjait és helyszíneit tartalmazza. E fejezet adatai – ha másképpen nem jelöljük – a fenti jegyzéken alapulnak.



a valóban megtörtént eseményeket, mert gyakran került sor műsor- vagy szereplőváltoztatásra. Mindazonáltal a biztosnak tekinthető adatok nemcsak e műhely koncerttevékenységének súlypontjairól adnak többé-kevésbé pontos képet, hanem arról is, hogy az együttes periférikus helyzete ellenére a budapesti hangversenyélet számottevő tényezője volt a 70-es és 80-as években. Ezt az intenzív jelenlétét nemcsak a koncertek magas száma, hanem a műsorokban fellépő zenészek széles köre is mutatja.

A hangversenyek mellett a Stúdió tagjai ismeretterjesztő munkát is végeztek: az 1971 és 1983 közötti időszakban 31 előadást tartottak többnyire a hangversenyekhez kapcsolódóan (de önállóan meghirdetett rendezvényekként) illusztrált analízisekkel a műsorra tűzött darabokról és a kortárs zene aktuális kérdéseiről.<sup>186</sup> Előadásaikon olyan kompozíciós és zenei ismereteket osztottak meg az érdeklődőkkel, melyekről a 70-es években – különösen intézményes keretek között – Magyarországon máshol nem lehetett hallani, s magyar nyelvű irodalma is hiányzott. Cage zenéje több előadás témája is volt (Vidovszky, Sály, Jeney és Wilhelm vezetésével), Eötvös Péter Stockhausen több művét ismertette<sup>187</sup>, Jeney Cornelius Cardew *The Great Learning* című művét és Stockhausen *Mantráját* és a *Mikrophonie I*-et elemezte, Wilhelm két előadást tartott Messiaen *Mode de valeurs et d'intensités* című zongoradarabjáról és egyet Varèse zenéjéről. Webern op. 27-es *Zongoravariációiról* Vidovszky és Wilhelm tartott ötrészes analízist. Eötvös, Jeney és Sály néhány előadás során saját műveiről is beszélt. Különleges alkalmaknak számítottak Simon Albert előadásai Webern zenekari műveiről<sup>188</sup> és azok a hangversenyek, ahol az elhangzott műveket kiemelt szemelvényekkel illusztrálva ismertette is a közönségnek. Olykor vendégelőadókat is hívtak. Maróthy János Szabó Ferenc műveiről tartott előadást a Szabó-portrékoncert napján<sup>189</sup>, amikor pedig Breuer János a *Népszabadság* hasábjain szóvá tette a „nyugatról átvett” keleti filozófiák hatását a Stúdió tagjainak műveiben, a neves művészettörténészt és sinológust, Miklós Pált kérték fel egy előadásra arról, hogy hogyan hatott a XX. század művészetére a zen-buddhizmus.<sup>190</sup> Messiaen *Cantéyodjaya* című zongoradarabjáról Bozay Attila beszélt két alkalommal is.<sup>191</sup> Amikor Steve Reich 1977 júniusában a Stúdió meghívására Budapestre jött, a Rottenbiller utcai színházban négy előadást tartott műveiről, melyeket együttesének (Steve Reich and Musicians) felvételeivel szemléltetett<sup>192</sup>.

<sup>186</sup> Jeney-Szitha, 2012: 346-347.

<sup>187</sup> Stockhausen V., VI. és VII. zongoradarabjai (1975. január 19.)

<sup>188</sup> Op. 5, op. 21, 1971. március 24;

<sup>189</sup> 1975. március 9.

<sup>190</sup> *A zenbuddhizmus és hatása a 20. század művészetére* (1975. március 11.) Miklós Pált a Zeneművészek Szövetsége egyik elnökségi összejövetelére is meghívták, hogy tartson előadást a zen-buddhizmusról. A *Gyorsuló idő* sorozatban később megjelent *A zen és a művészet* című könyvének ötlete is ezekre a meghívásokra vezethető vissza. (Budapest: Magvető, 1978)

<sup>191</sup> 1976. december 12 és 19.

<sup>192</sup> Reich két Új Zenei Stúdió-hangversenyen is fellépett: 1977. június 18-án a Rottenbiller utcai színházteremben és 20-án a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskolában. Mindkét műsorban a *Clapping Music* és a *Piano Phase* hangzott fel, előbbi ifj. Kurtág és Sály, utóbbi Jeney és a szerző előadásában. (A két műnek nem ez volt a magyarországi premierje.

A repertoár kiépítését (s közvetve a zeneszerzői lehetőségeket is) mint említettük, több objektív tényező korlátozta. A Stúdió mögött sosem állt állandó tagságú, egzisztenciáját tekintve is professzionális hangszeres együttes. Simon Albert kamarazenekarának létszáma nagyzenekari darabok előadását nem tette lehetővé, és nagyobb apparátust igénylő színpadi művek előadására sem vállalkozhattak. Oratórikus vagy kórusművek megszólaltatásához a KISZ KME nem tudott anyagi háttérrel biztosítani (az itt működő kórusoknak a Stúdió repertoárja túlságosan nehéz volt), kivételes esetben a Schola Hungaricával vagy a ('80-as évektől) a Tomkins Énekegyüttessel dolgoztak együtt. Műsoraik tehát alapvetően szóló- és kamaraegyüttesre készült művekből álltak. Az elektronikus stúdió hiánya magyarázza, hogy az Új Zenei Stúdió körében kevés elektronikus darab készült. A külföldön élő Eötvös Péter e tekintetben jelentősen jobb helyzetben volt: számára is a 70-es évek jelentette a zene alapelemeivel végzett kísérletek korszakát, de ezek helyszínei a kölni majd a párizsi elektronikus stúdiók voltak. Ennek ellenére megtalálták a módját, hogy a Stúdió hangversenyein Eötvös elektronikus darabjait hangszalagról megszólaltassák, mint ahogyan Stockhausen több műve és a korszak akkoriban kibontakozó magyar elektronikus zenéje is – Dubrovay László, Patachich Iván és Pongrácz Zoltán több műve – helyet kapott a műsorokban. Élő elektronikát igénylő darabok előadására a KISZ Székházban ritkán adódott lehetőség, ezeket főként a Filharmónia által rendezett bérleti hangversenyeken tűzhetek műsorra.

A Stúdió működésének első évtizedében meglehetősen nehezen fértek hozzá az őket érdeklő külföldi művekhez. Ritka nyugat-európai útjaik során a partitúrák és hanglemezek megvásárlását – szocialista Magyarországról utazók által jól ismert – pénzsűke korlátozta, de ennél is jobban akadályozta a tájékozódást, hogy az érdeklődési körükbe tartozó művek jelentős része a 70-es években külföldön sem talált még kiadóra. Maradtak tehát a folyóiratokban és könyvtárközi kölcsönzések révén olvasott könyvek illusztrációi, majd a későbbiekben fokozatosan kiépített személyes kapcsolatoknak köszönhetően olykor maguktól a zeneszerzőktől (Glass, Reich, Tom Johnson) kapott partitúrák. Wilhelm András visszaemlékezése szerint Cage műveinek megszólaltatásában jelentős szerepe volt annak, hogy

„...viszonyossági alapon, ingyenesen működött még a nemzetközi könyvtárközi kölcsönzés rendszere, s különböző külföldi könyvtárakból hozzá lehetett jutni kottákhoz; az Országos Filharmónia akkori toleráns és segítőkész vezetése sem zárkózott el Cage darabjainak műsorra tűzésétől, kották kölcsönanyagainak meghozatalától. Akkori munkahelyemnek, az MTA Zenetudományi Intézetének könyvtára (s persze karakán vezetője, Albert Gábor) is sokat segített: az akkor még nagyjából elfogadható költségvetésnek nem is jelentéktelen hányadát fordította a nem csupán az én egyéni mániámnak tekintett kották és

---

Korábban, 1976. december 10-én a *Clapping Music*-ot Dukay Barnabás és Sárosi László, a *Piano Phase*-t Vidovszky László és Wilhelm András mutatta be.) Reich Rottenbiller utcai előadásain a következő műveket játszotta le felvételről: *It's Gonna Rain*; *Come Out*; *Violin Phase*; *Drumming* (részletek); *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ*; *Music for 18 Musicians*. Komlós, 1977: 15.

szakirodalom beszerzésére. [Az Új Zenei Stúdió tagjai így jutottak hozzá Michael Nyman számos illusztrációt tartalmazó könyvéhez is, nem sokkal annak 1974-es megjelenése után. Sz. T.] ... S nem feledkezhetem el Kocsis Zoltánról sem, aki mindenre éhes érdeklődésével vetette rá magát Cage darabjaira, megtehetette, és meg is tette, hogy megrendelte s megvásárolta Cage *valamennyi* [kiemelés W. A-tól] kottáját; ő maga is sok darabot játszott, de teljes gyűjteményét generózan a rendelkezésünkre bocsátotta. A nem hozzáférhető anyagok kópiáit meg Matuz István tudta megszerezni Párizsban.”<sup>193</sup>

A játszott darabok nem ritkán különleges kottaolvasási és értelmezési feladatok elé állították a játékosokat. A szólamokat gyakran maguk írták vagy kidolgozták a velük játszó hangszeres zenészek számára. Az angol nyelv ismerete ebben az időben – ismert okok miatt – még nem volt a fiatal magyar zenészek képzésének magától értődő része, s különösen nem azon a szinten, ahogyan a Cage-, Wolff- vagy Feldman-darabokban az angol nyelvű instrukciókat értelmezni kellett. A hangversenyeket előkészítő munka értékes dokumentumai a sok példányban, indigóval gépelt lapok, melyeken a magyarországi bemutató<sup>194</sup> előtt Jeney és Wilhelm lefordította Wolff *Burdocks*-jának előadói utasításait, a hártypapírra átrajzolt és sokszorosított grafikus kották, melyekre Jeney magyarul helyettesítette be az instrukciókat Wolff angol szövege helyére (ld. Függelék 6.), valamint a szintén hártypapírra rajzolt oldalak, amelyen Wilhelm (feltehetően 1982-ben) a VII. rész grafikus kottaképét egy vékonyan megrajzolt idő-hálón ritmusképletekké értelmezte és elosztotta a játékosok szólamaiba. (Ld. Függelék 7.) Wolff *Burdocks* című műve az Új Zenei Stúdió repertoárjának egyik leggyakrabban játszott darabja volt, a 3. részt és a teljes művet 1975 és ’91 között tizenkét alkalommal szólaltatták meg. Wolff műveinek notációja és az előadásra vonatkozó instrukciói számos újdonságot tartalmaztak, s emellett a zenei szabadság tágasságát kínálták nemcsak az előadóknak, hanem a hallgatónak is. A *Burdocks*-ban (és mellette más, a stúdió repertoárján szereplő Wolff-darabokban<sup>195</sup>) előadóként is kipróbált zenei ötletek továbbgondolásra készítették őket. Jeney például a *Burdocks* 3. részének instrukcióját („Tetszőleges létszámú zenekar. Mindegyik játékos 511 hangot játszik, minden hang valamilyen módon különböző”) saját kompozícióként is kidolgozta, *Variációk egy Chr. Wolff témára* címmel. Sárosi László *Kreatív zenei gyakorlatainak* számos játékeleme őrzi a Wolff-művekben megismert előadói feladatok mintáit.

A Stúdió tagjai a hangversenyek állandó szereplői voltak. Fokozatosan szólistává kellett válniuk, s a lemezfelvételek tanúsága szerint a biztos ritmusérzék, speciális zenei feladatokat és olykor virtuóz hangszeres felkészültséget is igénylő darabok legjobb előadói ők maguk voltak. Jeney, Sárosi, Vidovszky, Wilhelm, Dukay, Csapó, ifj. Kurtág és Serei elsősorban billentyűs- és ütőhangszereken játszottak, de Eötvös, Jeney, Sárosi, Vidovszky és Bozay Attila citerázni is megtanult, Sárosi harmonikával

<sup>193</sup> Wilhelm, 2013: 122. Angol nyelven. Idézet a kiadatlan magyar nyelvű kéziratból.

<sup>194</sup> 1976. március 28.

<sup>195</sup> *Duo I, II, Exercises, Stones*.

is többször fellépett. Olykor karmesteri feladatokat is elláttak mindannyian. Részvételük a művek előadásában jelentősen befolyásolta az előadásra kiválasztott műfajokat, és általában véve saját műveik hangszerelését is. Jeney, Sály és Vidovszky tetszőleges összeállítású együttesekre elképzelt művei mögött olykor a Stúdió együttesének (néha hátrányból előnyt is kovácsoló) képlékenysége is állt. Eötvös Péter általában karmesterként vett részt a produkciókban, a 80-as évektől Serei Zsolt is gyakran dirigálta a nagyobb együtteseket. A 70-es évek végéig Kocsis Zoltán (nagy lendülettel kibontakozó külföldi zongoraművészi karrierje mellett is) gyakran szerepelt a hangversenyeken, több jelentős zongoramű előadása fűződik a nevéhez, emellett Cage, Vidovszky és Jeney műveit saját szólóestjein is műsorra tűzte. Az egyéb hangszerek szólista feladataira valamint azokra a művekre, melyek előadása meghaladta képességeiket (vagy a gyakorlásra fordítható idejüket) vendégművészeket kértek fel, ezért a Stúdió bérleteiben változó gyakorisággal – és olykor meghatározott időszakokhoz kötődve – a hangversenyélet jól ismert művészei is rendszeresen felléptek. A korai időszakban Schiff András, Ligeti András, Maros Éva, Pászthy Júlia, Pertis Zsuzsa és Onczay Csaba is szerepelt műsoraikban, az alapító hangversenytől kezdve állandó fuvola-szólistája volt az együttesnek Matuz István, állandó énekese Tarkó Magda, majd a 80-as évektől Perényi Miklós, Gyöngyössy Zoltán, Csalog Gábor és Rácz Zoltán neve is gyakran szerepelt az Új Zenei Stúdió plakátjain.

A viszonylagos elszigeteltség és a megtúrtság státusza előnnyel is járt: a 70-es évek magyar kulturális színterén ritka adomány volt, hogy a Stúdió tagjai műsoraikat saját érdeklődésük és értékrendjük szerint állíthatták össze, s ezért a szakmai és erkölcsi felelősséget is ők vállalhatták. Hangversenysorozataik a legfontosabb – sokáig szinte az egyetlen – fórumai lettek saját műveiknek (az alapító tagok és a később csatlakozó fiatalabbak darabjainak egyaránt), de műsoraikban helyet adtak azoknak a zenéknek, melyek jelentőségében ők maguk hittek, amelyeket maguk is tanulmányoztak, és amelyeket kipróbálásra érdemesnek tartottak. Kétségtelen, hogy legnagyobb számban Cage, Duchamp, Wolff, Feldman, Earl Brown, La Monte Young, Reich, Glass, Rzewski műveit tűzték műsorra, de jelentős figyelmet szenteltek a darmstadti kör, Stockhausen, Boulez, Berio, Kagel zenéjének – már amelyek megszólaltatására megvoltak a lehetőségeik.<sup>196</sup> Gazdagították a repertoárt a külföldi szólisták által bemutatott darabok is. Az Új Zenei Stúdió meghívására jött először Budapestre Steve Reich<sup>197</sup>, Frederic Rzewski<sup>198</sup>, Tom Johnson<sup>199</sup>, Frances Maria Uitti<sup>200</sup>, Pierre-Ives

<sup>196</sup> Nono műveit csak két hangszalagról játszott darab képviseli. (1976. november 19-én: *Diario immaginario* és *Omaggio a Vedova*)

<sup>197</sup> 1977. június 18-20.

<sup>198</sup> 1978. március 12-én Wolff- és saját művekkel, 1979. december 15-én Wolff-, Luca Lombardi-, Scelsi- és saját művekkel.

<sup>199</sup> 1983. április 9-én *Nine Bells* című művét játszotta.

<sup>200</sup> 1979. február 10-én: Morton Feldman, Paolo Renostro, Giacinto Scelsi és Christian Wolff műveivel.

Artaud<sup>201</sup>, Giancarlo Cardini<sup>202</sup>, Herbert Henck<sup>203</sup>, Pierre Laurent Aimard<sup>204</sup>, Thomas Silvestri<sup>205</sup>, Cristian Petrescu<sup>206</sup> és a Kronos Vonósnégyes<sup>207</sup>. A vendégek műsoraiban a budapesti közönség a fiatal nyugati zeneszerző generáció (Sciarrino, Ferneyhough, Busotti, Takemitsu és mások) művei mellett a XX. század nálunk alig ismert zeneszerzőinek (Satie, Enescu, Szkrjabin, Scelsi, Messiaen, Conlon Nancarrow, Luigi Dallapiccola) zenéjéből is kaphatott ízelítőt. Mindemellett saját műsoraikban olyan külföldi szerzők (Edison Denisow, Zygmunt Krauze, Petr Kotik) műveit is megszólaltatták, melyek számukra is az önművelés lehetőségét jelentették, s egyúttal egy változatosabb kortárszenei körképet nyújthattak a közönségnek.

A hangversenyeket övező érdeklődés, a 70-es évek során folyamatosan bővülő közönségtábor és a Stúdió körüli élénk kortárszenei sajtó-diskurzus<sup>208</sup> megerősítette a tagokat abban, hogy hangversenyeikkel hiánypótló szerepet töltenek be. 1978-ban, Kovács András *Mozgó Világban* közölt interjújában Jeney ezt a szerepet ugyanolyan fontosnak tartotta, mint a Stúdió zenészeit összetartó közös művészi ars poeticát:

„Bármiféle manifesztumnál fontosabb az a munka, amely már nyolcadik éve folyik a Stúdióban, s melynek eredményeképp az Új Zenei Stúdió 1973 és 77 között például több mint száz bemutatót tartott. Ha az Új Zenei Stúdió név már önmagában valamit manifesztál, s a közönségnek elvárásai alakulnak ki vele kapcsolatban, akkor annak ez a munka az alapja. A közönség esetleges elvárásait is nyilván az a tudat alakítja, hogy a Stúdió koncertjein mindenképp valami újat fog hallani, már csak azért is, mert koncertjeink döntő többségén csak bemutatók hangzanak el. Az is tény, hogy a Stúdió jelenléte mindenképpen aktivizáló hatást tett a zenei életre.”<sup>209</sup>

A műsorok fókuszában mindvégig a saját művek és az amerikai experimentális zene volt, kétségtelen azonban, hogy a szerkesztést számos olyan szempont is befolyásolta, melyek figyelmük változásait, munkájuk technikai lehetőségeinek alakulását és pillanatnyi vagy hosszabb távú szakmai céljaik módosulásait mutatták. Az első évek műsorai szemléltetik azt is, hogy saját generációjukban is keresték előadó és zeneszerző partnereiket, és Simon Albert eredeti tervét követve széles zenész kört felölelő kortárs kamarazenei műhelyként kívántak tevékenykedni. Ezt a szándékot jelzi a Stúdió céljait és működési tervét tartalmazó dokumentum is, mely szerint az együttes tagja lehet mindenki, aki a

<sup>201</sup> 1981. június 19-én és 1984. október 14-én André Boucourechliev, Dubrovay László, Brian Ferneyhough, Betsy Jolas, Michael Levinas, Paul Mefano, Maurice Ohana, Salvatore Sciarrino, Yoshihisha Taira, Michael Zbar műveivel

<sup>202</sup> 1981. március 29-én teljes Satie-esttel, 30-án Paolo Renostro, Sylvano Busotti, Aldo Clementi, Franco Gioci, Toru Takemitsu és Feldman műveivel.

<sup>203</sup> 1982. január 10. Ives I. és II. (*Concord*) szonáta (utóbbi Matuz István és Papp Sándor közreműködésével).

<sup>204</sup> 1982. október 30-án teljes Messiaen-esttel.

<sup>205</sup> 1983. május 22-én és 23-án: Clarence Barlow, Berio, Cage és Wolff műveivel.

<sup>206</sup> 1986. június 1-jén: Enescu, Szkrjabin, Bartók zongoraművei mellett és Boulez *Szonatináját* játszotta Matuz Istvánnal.

<sup>207</sup> 1983. március 13-án: Kurtág, Ligeti, Conlon Nancarrow és Terry Riley műveivel.

<sup>208</sup> Feuer Mária a zenei élet jelentős szereplőivel készített interjúi, melyek először az Élet és Irodalom hasábjain, majd később önálló kötetekben is megjelentek, fontos dokumentumai ennek a diskurzusnak. Ld. Feuer, 1976 és 1978.

<sup>209</sup> Kovács András, 1978: 22.

működési tervben felsorolt munkaterületek valamelyikében részt kíván venni és „elfogadja és elsajátítja a stúdiómunka normáit”.<sup>210</sup> Az első években alkalomszerűen fellépő Schiff András, Ligeti András, Maros Éva, Pászthy Júlia, Onczay Csaba és Fellegi Ádám valamint a kezdetben zeneszerzőként és előadóként aktív, de a későbbiekben a Stúdió köréből fokozatosan elmaradó Kósa Gábor, és a kortárs zongorairodalom iránt elkötelezett Körmendi Klára révén a magyar zenéből is változatos kínálat jelent meg a műsorokban: a 70-es években Kadosa Pál, Jemnitz Sándor, Kalmár László, Láng István, Lendvay Kamilló, Papp Lajos, Sári József, Dubrovay László<sup>211</sup> művei is megszólaltak a koncerteken.

A 80-as évektől a magyar repertoár bizonyos mértékben szűkült és pontosabban tükrözte a Stúdió érdeklődési körét. Ugyanebben az időben azonban műsoraikban megjelentek a fiatalok is, akik közül többen már szakközépiskolás éveikben állandó hallgatói voltak a Stúdió hangversenyeinek. Kondor Ádám, Kovács Kristóf, Faragó Béla, Gémesi Géza végül nem lettek az együttes állandó tagjai, de pályakezdésükben ösztönző szerepe volt az itt szerzett tapasztalatoknak. Gémesi karmesterként a 90-es évektől saját együttese<sup>212</sup> élén (és az általa szervezett fesztiválokon<sup>213</sup>) máig elkötelezett előadója lett a Stúdió belső körébe tartozó szerzők műveinek, s több 90-es években vagy utána készült mű bemutatója fűződik a nevéhez.

A magyar repertoárban olykor feltűntek a tanárok (Farkas Ferenc, Messiaen, Petrassi, Pongrácz Zoltán, Szabó Ferenc) művei, valamint Ligeti és Kurtág zenéje, akiknek a munkásságát mindig is megkülönböztetett figyelemmel követték. A személyi és technikai lehetőségek erősen korlátozták a játszható művek körét, de az Új Zenei Stúdió egyik 1979-es bérleti hangversenyén mutatták be Magyarországon a *Zenei ceremóniák*<sup>214</sup> három experimentális darabját, köztük a száz metronómra kitalált *Poème symphonique*-ot. Számos szóló- és kamaraművet tűztek műsorra Kurtágtól, közöttük többet bemutatóként<sup>215</sup>.

A Stúdió hangversenyein a kortárs amerikai zene mellett olyan szerzők műveivel is megismerkedhetett a közönség, amelyeket Cage nyomán a témával foglalkozó amerikai szakirodalom is az experimentális zene előfutárainak tekintett. 1973-ban Wilhelm András a *The Music Review* 1967-es számában bukkant rá Peter Dickinson Satie-cikkének mellékleteként a *Vexations* kottájára, melynek nyomán – tizenegy évvel az évtizedeken keresztül lappangó mű Cage által szervezett

<sup>210</sup> Ld. Függelék 4. A dokumentum 1. oldala.

<sup>211</sup> Dubrovay László műveiből szerzői estet is rendeztek 1976. április 25-én.

<sup>212</sup> Budapest Hegyvidéki Kamarazenekar

<sup>213</sup> Rondino Fesztivál: 1998-2003 Balatonboglár, 2004 Balassagyarmat, 2005-2008 Hegymagas.

<sup>214</sup> I. *Három Bagatell* – Kocsis Zoltán; II. *A zene jövője. Zenei provokáció egy beszélőre és hallgatóságra* – Jeney Zoltán; III. *Poème symphonique* – UZS Együttes, 1979. március 1.

<sup>215</sup> Ösbemutatók: *Fosztlányok egy kolinda emléképeiből, Szerelem, szerelem, játszott gyötrelmek*, Kurtág Márta, 1975. december 14; *Játékok* – 13 darab, Szeverényi Ilona, Vékony Ildikó, 1980. december 14.; *...and never part...*, Gál Zoltán, Perényi Miklós, 1987. május 31.; *Hommage à J. S. B.* Gyöngyössi Zoltán, 1990. december 31. Mo-i bemutató: *Tizenkét mikroludium*, op. 13, Kronos Vonósnégyes, 1983. március 13.

ősbemutatója után<sup>216</sup> – 1974-ben nyolc zongorista közreműködésével<sup>217</sup> a művet Budapesten is bemutatták. A 80-as években több Charles Ives szóló- és kamaramű<sup>218</sup> magyarországi premierjére is sor került.

A Stúdió hangverseny-repertoárjáról általában elmondható, hogy minden olyan művet eljátszottak, melyből szakmai tapasztalatot nyerhettek (és amelyet a technikai és előadói lehetőségeik megengedtek) de még a kortárs repertoárból sem tűztek műsorra olyan darabokat, melyekkel a budapesti hangversenyélet hivatalosan támogatott elvárásait szolgálták volna. E tekintetben sokatmondó, hogy műsoraikban a „Harmincasok” generációjának művei alig, a korszak leggyakrabban játszott – és a zenei élet irányító testületeiben jelenlévő – zeneszerzőinek darabjai pedig egyáltalán nem szerepeltek. Az Új Zenei Stúdió e csendes diszkriminációval érzékeltette, hogy az avantgarde zenei magatartásról és alkotó módszerekről másként gondolkodik, mint az előtte járó – s lényegesen több támogatást élvező – kortársak, s e távolságtartással az elszigetelődés következményeit is vállalja.

## g. Recepció

### Kritika és környezet – Budapest

Az Új Zenei Stúdió tevékenysége az első meghirdetett filharmóniai hangversenybérletek indulásakor, 1971 decemberében került a zenei sajtó látóterébe. A kezdeti híradások elsősorban a hangversenyek formabontó újdonságait vették észre: az ismeretterjesztő szándékot, a közönséggel való kapcsolatkeresést, a „betekintés lehetőségét az zeneszerzői alkotóműhelyekbe”<sup>219</sup>, a kortárs zene előadásában is képzett fiatal zenész-kör megteremtését, és azt, hogy mindennek középpontjában a XX. századi és a kortárs zene állt. Kroó György 1971 decemberében Schönberg *Kamaraszimfóniájának* előadása kapcsán külön hangsúlyozta e munka jelentőségét.

„ ... A hangverseny, amelyet tulajdonképpen egyszerű hír formájában is regisztrálni lehetne, érzéseink szerint jelképes és nagyon fontos eseménye zenei életünknek. Az ifjúság és a század találkozásáról van szó, arról, hogy éppen a KISZ tartja fontosnak ezt a találkozást és teszi lehetővé, hogy elmúlt évtizedek már-már klasszikusnak számító remekművei és a mai magyar fiatal komponisták legtehetségesebbnek vélt vagy legtöbbször ígérő zseniális elsőrendű előadásban kerüljenek a Központi Együttes Szimfonikus Zenekarának közönsége elé. [...] Ez a rendkívül tehetséges karmester-muzsikusz az új zenét természetes megnyilatkozásként, egyszerű, követhető folyamatként érteti meg, és útmutatásával egy nemzedékhez szól, amelynek Webern, Sztravinszkij, Boulez vagy Kurtág interpretálása semmivel sem lesz nehezebb,

<sup>216</sup> A Cage által szervezett bemutató történetéről részletesen ld. Nyman, 1973: 1226-1227.

<sup>217</sup> Dukay Barnabás, Jeney Zoltán, Kocsis Zoltán, Komlós Katalin, Sárosi László, Schiff András, Vidovszky László, Wilhelm András, 1974. május 22. Fiatal Művészek Klubja.

<sup>218</sup> *Trio, Farewell to Land, I. Sonate, II. Sonate (Concorde)*

<sup>219</sup> „Hangsúlyoznunk kell, hogy ezek a koncertek valóban stúdió-szellemet idéznek, s komponistáink alkotóműhelyébe vezetik be a hallgatót.” Berlász, 1973: 39.

mint egy 18. vagy 19. századi kompozíció életre keltése. [...] Simon Albertnek sikerült a hangverseny előtt a Schönberg-mű egyik-másik alkotóelemére figyelmessé tenni a közönséget, sikerült egy-egy motívum alkotóútját felismerhetővé tennie a hallgatóság számára. Kedvesen, ironikusan, nem éppen nyomdakész stílusban, de roppan érzékletesen és szuggesztívan beszélt, illetve szavai csak kísérték a megszólaló demonstráló-illusztráló hangszereket.”<sup>220</sup>

Az első kritikák szerzői – érzékelve az új zeneszemléletet és hallásmódot igénylő kompozíciós módszerek jelentőségét – főként a művek ismertetésére és az előadók produkcióinak értékelésére vállalkoztak. Később, 1975 után, amikor műsorok nagyjából a Stúdió szerzőinek műveiből és külföldi kortárs kompozíciókból álltak, gyakrabban került sor a darabok elemzésére is. A kritikai híradásokat a zenetörténeti tradíciókat jól ismerő zenetörténészek írták, legtöbbször a zeneszerzők saját ismertető szövegeiből és a partitúrákból tájékozódva, és szinte kizárólag az európai klasszikus-romantikus hangverseny-műfajok zenehallgatási hagyományainak értékrendje szerint. A 70-es évekbeli zenei sajtóban nincs konkrét jele, hogy a recenzensek bárhol hivatkoztak volna azokra a viszonyítási pontokra – Cage írásaira és műveire, Wolff, Feldman és a többi New York-i szerzők munkásságára – melyek segítségével az új jelenségeket tágabb összefüggésekben szemlélhették volna. (Egyetlen kivétel Komlós Katalin beszámolója Steve Reich 1977-es budapesti előadásairól, mely nemcsak Reich pályájának művészi eredményeit, hanem – Reich írásainak ismeretében – a hallott művek mögötti esztétikai hátteret is ismertette.) Hozzá kell tennünk, hogy az ismeretanyag sem állt rendelkezésre, mert az elsődleges források és az ekkor még szűkös és szórványos külföldi szakirodalom magánbeszerzése még a 80-as években is nehézkesen működött.

A hangversenyeket kiegészítő előadások során a Stúdió tagjai több alkalommal is kísérletet tettek Cage írásainak megismertetésére, de lehetőségeiket korlátozta, hogy a szövegek előadásra is alkalmas fordításáról is maguknak kellett gondoskodniuk.<sup>221</sup> (A 70-es évek elején Vidovszky és Jeney franciául, Sáry németül tanulmányozta Cage írásait, s csak 1972 körül tanultak meg mindannyian olyan szinten angolul, hogy Cage írásait eredeti nyelven olvassák.) Úgy tűnik, sem a Fészek Klubban 1972-ben, sem a későbbi Rottenbiller utcai Klub-rendezvények keretében<sup>222</sup> megtartott Cage-előadások nem tudták felkelteni a zenész szakma érdeklődését a cage-i gondolatok iránt annyira, hogy a sajtóban megjelent értékelések érvrendszerébe a gondolkodásmód eredeti mintái is bekerülhettek volna. De nemcsak Cage írásai hiányoztak a zenei köztudatból, hanem azok a zeneművek és olvasmányok is, melyek Cage hivatkozási rendszerébe beletartoztak: Satie, Ives, Cowell művei, a távol-keleti bölcseleti könyvek, Suzuki, I Ching, – és emellett mindazok az írások is, melyeket

<sup>220</sup> Elhangzott a Kossuth Rádió, Új Zenei Újság című műsorában 1971. december 10-én. A rossz állapotban fennmaradt gépirat egyike annak a kevés dokumentumnak, mely jelzi, hogy a KISZ KME vezetősége figyelemmel kísérte a Stúdió hangversenyeinek szakmai visszhangját is. Varga Gusztávnak, a KISZ KME Tánckara egykori tagjának tartozom köszönettel, aki a tánckarra vonatkozó dokumentumok gyűjtése közben bukkant a gépiratra.

<sup>221</sup> Cage válogatott írásai magyarul csak 1994-ben jelentek meg. Ld. Cage, 1994.

<sup>222</sup> Fészek Klub (Földes-kör): 1972. március 24.; Új Zenei Stúdió: 1975 január 12; 26; február 9.



a Stúdió tagjai Simon Albert közvetítésével húszas éveik végén megismertek. A kritikusok – amikor nemtetszésüket fejezték ki – maguk is utaltak kompetenciájukkal kapcsolatos kétségeikre, mint pl. Székely András, amikor 1975-ben a Varsó Őszön botrányt kavará hangversenyről (Jeney: *Végjáték*, *Orfeusz kertje*, Sály: *Cseppre-csepp*, Vidovszky: *Autokonzert*) tudósított, s a maga részéről a közönség bekiabáló tagjaival értett egyet<sup>223</sup>, vagy Kroó György, amikor a *Quemadmodum* és a *Diana búcsúja* értékelésekor az elszigetelődés veszélyére figyelmeztette az Új Zenei Stúdió tagjait, de saját véleményének „társadalmi kötöttség-beállítottságát” is megemlíttette.<sup>224</sup>

A magyar kortárszenéről szóló sajtóbeli diskurzus alaphangját az 1960-tól majdnem három évtizeden keresztül Kroó György véleménye adta meg: valószínűleg az övé volt az egyetlen hang, melyre a zenei közélet szereplői (köztük a zenei intézmények vezetői) tartósan odafigyeltek. Állandó jelenléte a zenei sajtóban, zenetörténeti és kortárs zenei ismereteiből következő szakmai kompetenciája hitelessé tette minden szóbeli és írásos megnyilatkozását. Hétről-hétre elhangzott rádiókritikái és az *Élet és Irodalomban* megjelent írásai bőségesen dokumentálják, hogy Kroó hitt a magyar zene megújulásban, abban, hogy az új magyar zene legjelentősebb alkotók művein keresztül ki tud lépni az 1950-es évek elszigeteltségéből és vissza tud kerülni az európai vérkeringés fő sodrába, melyben a magyar hangot Liszt, Bartók és Kodály művészete jelképezte. E megújulás letéteményeseinek az 1945 utáni pályakezdő, a 20-as és 30-as években született generációk jelentős alkotóit tekintette, s erre minden oka megvolt, hiszen véleményét igazolták Kurtág György, Szőllősy András, Durkó Zsolt és Balassa Sándor műveinek hazai és külföldi sikerei az 1970-es és 80-as években. Mindez meghatározta az Új Zenei Stúdió hangversenyein hallott művekre vonatkozó elvárásait is. A pályakezdő Jeneyben és Sályban Kroó nemzedékük legígéretesebb tehetségeit látta, s feltételezte, fantáziájukat és mesterségbeli tudásukat a közvetlenül előttük járók által megkezdett művészi küldetés folytatásában teljesítik ki. 1971-ben megjelent könyvében, melyben a kortárs magyar zene eredményeit először foglalta össze, Sályt a színek és effektusok iránt érzékeny őstehetségként, Jeneyt pedig Kurtág és Durkó Zsolt mellett az új törekvések legjobban felkészült képviselőjeként jellemezte, aki

„... a legfeltnöttebb a maga nemzedékében, s ha ma még elsősorban a hangzás megújítása, a megszólaltatható-birtokbavehető hangtér kitágítása foglalkoztatja is, a természettel való bensőséges kapcsolata és műveltsége szükségszerűen a kifejezés tartalmi problémái felé tereli majd jelentős tehetségét.”<sup>225</sup>

<sup>223</sup> „Én magam nem vagyok már éppen a legfiatalabb korosztályból való, és bár általában érdeklődöm az új iránt, könnyen elképzelhetőnek tartom, hogy ízlésformáim annyira egy régebbi esztétikához kötődnek, hogy nem érzem meg a jelentőset az újban. A kritikus figyel, tapasztal, bírál, a zeneszerző pedig igyekszik gondolatait jól, sőt egyre jobban megfogalmazni. Neki ez a dolga. De számot köteles adni róla, mihez kezdett a tehetségével.” Székely, 1975: 31.

<sup>224</sup> Kroó, 2011: 219.

<sup>225</sup> Kroó, 1971: 166-168.

A könyv második kiadása – az időközben bemutatott művek és a Stúdióban zajló koncertek ismeretében – már tükrözte a Sály és Jeney zenéjében 1972-ben lezajlott fordulatot. Az 1974-ben írt Utóhangban<sup>226</sup> Kroó érzékeltette a középnemzedék és a fiatalok közötti stiláris széthúzódság tényét, s ennek alapján immár Vidovszkyt is közéjük sorolva mindhármut a „radikális fiatalok képviselői”-nek<sup>227</sup> nevezte. Felhívta a figyelmet az „idő-szervezés” új szemléletére, melyben „a 12 hang európai története véget ér”<sup>228</sup> (*Alef*), a redukált hangkészlet alapján történő rögtönzésre (*Four Pitches*), a kontrasztokra épülő formaideál elejtésére és a zene karakterhordozó funkciójának feladására (*Pentagram*). Élesen elkülönítette az aleatóriát és az újdonságként regisztrált előre megtervezett alapelemekből felkínált választási lehetőségeket (*Kerekezés*), és „sajátos költői happening”-nek<sup>229</sup> nevezte az *Autokoncertet*, melyben az elmúlás gondolatának üzenete „a zene európai fogalmától messzire távolodva”<sup>230</sup> szólal meg. Bár kommentárja elsősorban az új alkotói módszerekre, az újonnan felfedezett zenei jelenségekre irányult, érzékeltette és pozitívan értékelte, hogy megjelent egy generáció, mely tevékenységével a magyar zenei élet centralizált és megmerevedett szerkezete ellen is lázadt, szellemi és egzisztenciális értelemben is függetlenedni kívánt a zeneszerzői pálya e rendszer által felkínált lehetőségeitől és emellett a közönséghez is újfajta kapcsolatokat keresett.

„A magyar avantgarde jelenléte nemcsak arra emlékeztet jótkonyan, hogy a művészetben nincs megállás. Erőteljesen kifejezi egy nemzedéknek azt a meggyőződését is, hogy a zenét ki kell szabadítani a totális determinizmus papírhalmazai, sőt – szerintük – minden beidegzett stíluskonvenció kötelező érvénye alól. Arra akar figyelmeztetni, hogy egy túlságosan bonyolult alkotókorszak és a közönségtől való szinte teljes elszakadás periódusa után a zenét ismét alkalmassá kell tenni az emberekkel való primer találkozássra, s az embereket a hangok elfogulatlan meghallására. A friss hangkapcsolatok keresése ezért jár együtt ezúttal a hagyományos zene alapelemekre való bontásával és – a véletlen, az intuíció segítségével is igénybevevő, de – az ősi, már-már örökre elszunnyadni vélt rögtönző ösztön felébresztésével.”<sup>231</sup>

Kroó György kritikusi alapállását mindig is az új alkotói módszerekre, a még ismeretlen zenei jelenségekre és a végtelen alkotói fantáziára irányuló kíváncsiság határozta meg. Figyelemmel kísérte tehát a Stúdió műhelyében zajló eseményeket, de – összehasonlítva más kortárszenei eseményekkel kapcsolatos megszólalásainak számával – a Rottenbiller utcai eseményekről keveset írt. Az experimentális zene iránti távolságtartását jelzi, hogy idevágó kritikáiban szinte kizárólag a magyar bemutatókkal foglalkozott, s észrevételei elsősorban az egyes művekre vonatkoztak. Az új hangot hozó stílus jelenségeinek leírásakor hivatkozási pontjait nem a külföldi mintákhoz rendelte, hanem a

<sup>226</sup> Kroó, 1975: 201-202.

<sup>227</sup> I. m.: 197.

<sup>228</sup> I. m.: uott.

<sup>229</sup> I. m.: 200.

<sup>230</sup> I. m.: uott.

<sup>231</sup> I. m.: 201-202.

klasszikus hagyományokhoz és az európai avantgarde terminológiájával leírható és a magyar kortárs zene környezetében értékelhető jelenségekhez. 1972-ben Sály *Psalmusában* (az *I. Kantátához* és az *Immaginario No. 1.*-hez hasonlóan) a hangzás szenzuális örömét emelte ki. Ugyanitt<sup>232</sup> Jeney *Roundjának* ismertetésekor felhívta a figyelmet a zenei idő újfajta megjelenítésére („Érzékeljük az örök mozgást, az idő végtelenségét”<sup>233</sup>), s az apró dallamszegmensek állandó vibrálásában pedig, mint írta: „a dinamikus forma, az emberi indulatok Josquintól Bartókig érvényes zenéje helyett ez a kiválóan tehetséges, érzékeny muzikus a meditáció, a szemlélődés csendjét és izgalmát kínálja”.<sup>234</sup> Kroó 1972-ben elfogadta, hogy ezek a művek meggyőző eredményei egy olyan váltásnak, mely „újfajta hallásra nevel, újfajta zenehallgatás, zeneszemlélet lehetőségét jelzi az európai fül számára”<sup>235</sup>. A következő években egyre inkább szaporodó kérdéseivel is azokat a jeleket kereste, melyek – az általa kétségtelenül kísérleti műhelynek tekintett Új Zenei Stúdió köréből – az újrakezdésből egyetemes jelentőségű művészi üzenetté válhatnak. Vidovszky László *Souvenir de J.* című darabjának „szervezett játék”-ában az improvizáció új formáját fedezi fel, melyben a hangzó folyamatok szépsége

„...ha tetszik, zsongító hatású, ha tetszik, amorf természeti tárgyé, hallgatása bizonyosfajta beléfeledkezéshez, merengéshez hasonló. [...] Ha az a sziget, amelyre a Máté-passiót és a Jupiter szimfóniát menekítenénk, elsüllyedne, talán éppen az ilyen zenei mécsek fényénél tekint majd ismét egymás szemébe az új emberiség.”<sup>236</sup>

Amikor az alkalmazott zeneszerzői eljárásokban nem látott valódi távlatokat, türelmetlenné vált. 1976-ban azonban már szinte megsemmisítő volt a véleménye, amikor a zeneszerzői ismertetőket (Sály: *Variációk 1-16.*; Diana *búcsúja*; Jeney: *Quemadmodum*) és a koncert hangzó élményeit összevetve fogalmazta meg kifogásait: a kompozíciós módszerek megrekednek a rendszer felírásán (hasonlatában: a kártyalapok megkeverésén és leosztásán)<sup>237</sup>, a létrejövő darabok eszközei oly mértékig minimalizáltak, hogy nem törődnek közönség tűrőképességével, és „sterilizálják vagy automatizálják előadóikat”.<sup>238</sup> Abból, ahogyan tehetségükre hivatkozva felszólította a szerzőket, hogy „az osztás után most már játszani kellene, de nem papírpénzben, hanem érzelemben, gondolatban: aranyban”<sup>239</sup> úgy tűnik, olyan korábbi reményét látta megghiúsulni, mely szerint az experimentális módszerek felé tett kirándulás Jeney és Sály számára csak tanulási időszakot (vagy mint Bozay Attilánál, egy alkotói kitérőt) jelentett.

<sup>232</sup> „Két nemzedék”. Kroó, 2011: 112.

<sup>233</sup> I. m.: 113.

<sup>234</sup> I. m.: uott.

<sup>235</sup> I. m.: uott.

<sup>236</sup> „Rögtönzés”. Kroó, 2011: 257.

<sup>237</sup> „Tegnap, ma, holnap”. Kroó, 2011: 218-219.

<sup>238</sup> I. m.: 218.

<sup>239</sup> I. m.: 219.

„Megítélésem szerint a két szerző korábbi műveiben igazi tehetség nyilvánult meg. Jeneyben főleg zenei intelligencia és logika, Sáryban invenció és színérzék. Az utóbbi években új irányzat, zenei világnézet papjai-szolgái lettek (egy ismert nyugatnémet muzsikusz a kórokozót ironikusan Cage-bacilusnak nevezte). A magyar hangversenyélet hosszú ideje figyelmesen, türelemmel és reménykedő várakozással kíséri nyilvános produkcióikat. [...] Az évek azonban rohannak, a tegnapi ötlete ma már *vieux jeu*, s az irányzatok életképességét, ezét is – a tagadás, a rombolások, az elhatárolódás és az elvi kinyilatkoztatás talán szükséges korszaka után – kizárólag a művek döntenek el. Attól félek, hogy éppen a muzsikuszok – a középnevezet alkotási és a csoport után érkező fiatalok egyaránt – veszítik el lassan a dolog iránti érdeklődésüket és a szerzőkbe vetett hitüket. És akkor a csoport menthetetlenül elszigetelődik.”<sup>240</sup>

Kevesebb borúlátással, de hasonló gondolatok jegyében elemezte Dukay, Jeney, Kocsis, Sáry és Vidovszky közös kompozícióját, a *Hommage à Dohnányi*-t, melynek a 83 percnyi zenéjét mindvégig „nagyforma”-ként hallgatta.

„Amikor ideig-óráig áttekinthetetlenül sűrűvé vagy semlegessé válik a hangzás, jut idő gondolkodásra is. Ilyenkor mintha sötét alagúton utaznék keresztül. Semmiképpen sem szeretném, ha bezárnának ebbe a zenei alagútba. Vagy, másképpen fogalmazva, ha kirekesztenék életünkben és zeneéletünkben mindazt, ami ezen kívül van nemzedéki stílári új kínálat formájában. Még az sem volna jó [...] hogy elhiggyük: az alagútban teljes a világosság. Úgy érzem, keresünk valamit. S még korai volna azt kiáltani, hogy megvan. Keressük tovább!”<sup>241</sup>

Króó a Stúdióban hallott művekben olyan művészi üzeneteket és élményeket keresett, melyek hosszú távú elvárásainak – a magyar zene nemzetközi léptékben is figyelmet érdemlő produktivitása és egyetemes érvényű mondanivalója – megfelelték. Valószínűleg emiatt tudósított ritkábban a hangversenyeikről a 70-es évek második felében, a 80-as években pedig már inkább az érdekelte, hogy a Stúdió szerzői milyen módon tudták integrálni a műhelytapasztalatokat saját zenészerzői világukba. Ő volt az első, aki Jeney *12 dalában* észrevette az 1975-83 között érlelődő stílusváltást<sup>242</sup>, és aki ugyanekkor fontosnak tartotta hangsúlyozni, hogy Vidovszky a *Romantikus olvasmányokban* nem a 80-as években Magyarországon is kibontakozó neoromantikus visszafordulás jegyében nyúlt a tradícióhoz, hanem az experimentális zenefelfogás újraalkotó szemléletével.<sup>243</sup>

Az Új Zenei Stúdió körüli kritikai közbeszéd többi szereplője leginkább azokat darabokat fogadta idegenkedéssel, melyekben a zenei események redukált hangtörténései hosszú időbeli folyamatokként szólaltak meg, vagy ahol a művek belső változásai és kiszámíthatatlansága az előadókéhoz hasonló összpontosítást igényelt. Székely András a *Cseppre-csepp* és az *Orfeusz kertje* varsói előadása után bevallotta, hogy

<sup>240</sup> I.m. uott.

<sup>241</sup> „Zenei alagút”. Kroó, 2011: 255.

<sup>242</sup> „Korunk zenéje”. Kroó, 2011: 397-398.

<sup>243</sup> I.m.: uott.

„A művek egyenletes mozgású, dinamikájú harmóniasorok (esetleg csak hangsorok), melyek minimális belső elmozdulásokkal haladnak fokról fokra az indulástól a megérkezésig, mindvégig egyazon differenciálatlanul hangzó apparátust használva – legyen az két preparált zongora vagy vegyes összeállítású hangszereggyüttes. A művek hossza bizony nem csekély, olykor 16 perc, vagy még több. Én magam eleinte figyelemmel hallgattam a kompozíciókat, később eluntam őket, majd unalmam határozott bosszankodássá változott.”<sup>244</sup>

Kárpáti János a Vidovszky előadásában hallott 1+1-et (Philip Glass) értékelve a zene monotóniájára utalva írta „Az előadótól rendkívüli koncentrációt igénylő mű [...] eleinte még tartogat némi érdekességet, később azonban óhatatlanul unalmassá válik, s az ember arra gondol: ennyi tehetséggel és ennyi koncentrációval milyen hallatlanul izgalmas dobszólót lehetne improvizálni!”<sup>245</sup> A recenziók visszatérő gondolatai az alapanyagokról és a formákról megfogalmazott kétségek voltak, melyek egyrészt a mechanikus módon (idegen rendszerekből) létrehozott hang- és ritmuskészletre, másrészt a narratív zenei formák helyett alkalmazott folyamat-formákat vették célba. (A hang folyamatok mögött alkotott idegen rendszerekkel, ezek műfaji konzekvenciáival a kritikák nem foglalkoztak.) Kárpáti a struktúra hiányát kifogásolta Sály *Cseppre-csepp*-jében, mely „úgy tűnt fel, mint egy szövetminta, melyet a végtelen 'végből' önkényesen vágtak ki”<sup>246</sup>, Dukay *Quadruplus*-át „a gyakran összecsendülő szép konszonanciák ellenére – sivár darab”-nak<sup>247</sup> nevezte. Boronkay Antal Dukay *12/12* című művében a – szerinte – tetszőleges elemek túlsúlya miatt „a zeneszerzői invenció tagadását vagy degradálását”<sup>248</sup> látta.

Pozitív kommentárok főként a hangzásbeli újdonságokhoz és az áttekinthetőbb hang folyamatokból építkező darabokhoz fogalmazódtak meg. Sály László „költői szépségű” (Berlász<sup>249</sup>) *Psalmus*ában Kárpáti János is üdvözölte, hogy a szoprán szólam fioriturái „az emberi hang legbelsőbb lényét hozzák felszínre”.<sup>250</sup> Kárpáti a *Cartridge Music* 1976-os eladásakor megállapította, hogy „Cage »zaj-kvartettje« tartalmazta az est legmuzikálisabb ötleteit. Ezek az elektronikusan előállított és mégis »konkrét«, köznapi eredetű hang- és zajhatások ugyanis igazi polifóniában jelentek meg és szellemesen karikírozták korunk hangvilágát.”<sup>251</sup> Ugyanő az *Hommage à Kurtág* hallgatásakor is elismerte, hogy „nem lehet megtagadni ettől a zenétől (különösen hosszabb hallgatás után) bizonyos kellemesen bódító hatást”. Tallián Tibor a *Diana búcsúját* az 1976-os Korunk zenéje sorozat legszebb művének nevezte.

<sup>244</sup> Székely, 1975: 31

<sup>245</sup> Kárpáti, 1976a: 36.

<sup>246</sup> Kárpáti, 1975: 22.

<sup>247</sup> Kárpáti, 1976b: 23.

<sup>248</sup> Boronkay, 1977: 37.

<sup>249</sup> Berlász, 1973: 39.

<sup>250</sup> Kárpáti, 1976a: 34.

<sup>251</sup> l. m: 36.

„Szép a szó valamennyi értelmében: elbűvölően hangzik, sugárzik belőle a báj, változatos és okos, gazdag a szerkesztése. Egy Couperin-téma 16-szólamú vonóskánon feldolgozása [...] Felületes hallgatónak egyforma, s megszakítatlan ciripelés lehet, amit hall, pedig az egységes hangzásképen belül az anyag mozog. [...] Gyönyörű eufóriát kelt ez a trükk – mintha egy fényes hegedűhangokból szőtt vég selymen keresgélénk az alig kidomborodó, mégis szépséges keleti mintákat.”<sup>252</sup>

A zenetörténész-szakma – pozitív és negatív kommentárjaiban egyaránt – tartózkodott a politikai tartalmú érveléstől, pedig köztudott volt, hogy a Stúdió tagjai kapcsolatban voltak más művészeti ágak experimentális csoportjainak képviselőivel, s ezek a csoportok a Kádár-korszak ideológiája szerint politikailag veszélyesnek minősültek. A Stúdió repertoárja ilyen természetű támadásokra nem adott okot. Direkt politikai üzeneteket tartalmazó műveket nem játszottak, azok a darabok pedig, melyek a hagyományos koncertműfajok kereteit feszegették – a kritikusok számára inkább figyelemfelkeltő, mint kifogásolandó művészi akciók voltak. Mivel azonban a 70-es évek végéig a hangversenyeket – a nyomtatásban megjelent híradások szerint is – jelentős közönségérdeklődés övezte, a zenei élet azon szereplőit, akik a harmincasok generációja által képviselt avantgarde vonalat tartották a magyar zene progresszív hullámának, irritálták a Rottenbiller utcában zajló események, mert a Stúdió zenélési formáiban a zenei közélet szakmai status quo-jának veszélyeztetését látták. A Magyar Zeneművészek Szövetsége elnökségi tagja, a *Népszabadság* zenekritikusa, Breuer János 1973 januárjában az *Alef*-ben felmerülő zen-buddhista párhuzamok miatt emelt szót.

„13 percig ugyanazt halljuk, parttalan hullámlását egy érzelmeitől megfosztott kietlen zenei rendnek. Gesztusnak, kontrasztanak, sőt érzékelhető formának nincs helye e műben [...] némi kerülővel, *mégpedig nyugatról* [kiemelés Sz. T.], a divatos zen-buddhizmus zenei vetülete ért el íme hozzánk.”<sup>253</sup>

A nyugati eredetű művészi hatások felemlgetése nyilvánvalóan politikai célzattal történt, s összhangban volt azzal az elnöki beszámolóval, melyben egy hónappal később Sári Tibor a Zeneművészek Szövetségének IX. közgyűlésén a legtehetségesebb fiatal zenészerzőket nyugatról elkábító ideológiáról panaszkodott. (Ld. a 50. oldalon) Breuer három évvel későbbi cikke már inkább a személyes felháborodás hangján tette szóvá az általa neodadaizmussal azonosított jellemzőket, a zenei formák és költői gesztusok hiányát, de leginkább afölötti csalódását fogalmazta meg, hogy a stúdió műhelyében komponált zenék – melyeket mindvégig „kísérletek”-nek nevezett, s nem a szó cage-i, hanem negatív értelmében – „szakítottak a bartóki tradícióval” és „elszakadtak a magyar zene fő és progresszív vonalától”.<sup>254</sup> A negatív állításokból összerakott vádirat végére került a pártos mellékszövegű felszólítás: „Türelmesen várom, hogy ez a KISZ égisze alatt működő alkotóműhely megteremtse a valóban új mondanivalót közvetítő új formákat, s felépítsen egy korszerű, emberi

<sup>252</sup> Tallián, 1976: 7.

<sup>253</sup> Breuer, 1973a: 7.

<sup>254</sup> Breuer, 1976: 7.

zenei világot.”<sup>255</sup> Ma már nehéz megítélni, hogy 1976-ban lehetett-e egyáltalán esély arra, hogy egy hangversenykritika az MSZMP központi lapjában az adminisztratív ellehetetlenítéshez vagy betiltáshoz vezessen. Tény azonban, hogy amikor egy évvel később Sárai Tibor a Zeneművészek Szövetsége elnökeként személyes meghallgatást kért a nem sokkal azelőtt kinevezett új művelődési minisztertől, és Jeney *Végjátékának* felvételét bizonyítékként használva jelentette fel a Stúdiót, Pozsgay Imre elhárította a beavatkozást.<sup>256</sup>

A neoavantgarde jelenségek részletesebb magyarázatára a kritikai diskurzusba csak 1976-77-ben bekapcsolódó Tallián Tibor és Maróthy János vállalkozott. Írott sajtóban megjelent véleményük – bár különböző irányból közelítette meg a zenei jelenségeket – elsőként érvelt az új szemléletű kompozíciós eszközök mellett, egyúttal kijelölte azokat a szakmai erővonalakat is, melyek a Stúdiót védték az 1974-78 közötti támadásokkal szemben. Dalos Anna az Új Zenei Stúdió 70-es évekbeli környezetéről írt tanulmányában úgy véli, hogy a baloldali meggyőződésű (s a korábbi években a szocialista zenepolitika egyik szószólójának tekintett) Maróthy megszólalásának jelentős szerepe volt abban, hogy az Új Zenei Stúdió által képviselt zene tartósan integrálódni tudott a magyar hangversenyéletbe.<sup>257</sup> Maróthy pozitív állásfoglalása a korszak zenei életének politikával behálózott érvényesülési rendszerében enyhülő tendenciákat jelzett, és nem véletlen, hogy 1977-es megszólalása a Pozsgay Imre kulturális miniszterségével kezdődő, liberálisabb kultúrpolitika kezdeteivel esett egybe. A Stúdió hangversenyei iránti érdeklődése (és pozitív értékítélete) elsősorban azon a felismerésén alapult, hogy az experimentális irányzat, főként annak minimalista hulláma, tartósan megmaradt a külföldi kortárs zenében, tehát érdemes volt az odafigyelésre. Másrészt Maróthy – mint Feuer Máriának adott interjújában kifejtette – a XX. századi magyar zene egyik legnagyobb terhének az újdonságoktól való elzárkózást, és az ebből következő folyamatos – Maróthy szóhasználata szerint – „fáziseltolódás”-t tekintette, s ezért maga is azt szorgalmazta, hogy a hangversenykínálat minél nagyobb kitekintésre adjon lehetőséget. Mint Dalos Anna is felhívja rá a figyelmet, Maróthy Feuer Máriának adott interjújában az Új Zenei Stúdióra gondolt és a zenei élet méltatlankodó táborának üzent, amikor azt mondta „...nem ártana nyitottabb lélekkel figyelni a legújabb zenére, s tudomásul venni, hogy nem a hagyományos normák szerint kell ítélni. Mert a legújabb zenében az élettel való kapcsolat kétségtelenül felborítja a rendezettséget, de ez a felborulás egyéb fontos tapasztalatokhoz juttat”<sup>258</sup>. Maróthy azonban ezzel a kijelentéssel tágabb

<sup>255</sup> I. m.: uott.

<sup>256</sup> Pozsgay válasza így szólt: „Ez zenei probléma. Nem tudok segíteni. Önnek kell megoldania egyedül.” A feljelentés nem maradt titokban. Pozsgay – egyik zenész ismerőse révén – maga gondoskodott a történetek kiszivárogtatásáról. (Jeney Zoltán szóbeli közlése.) A konzekvenciákat levonva Sárai Tibor 1978-ban lemondott a MZSz elnöki tisztéről.

<sup>257</sup> „Az, hogy az Új Zenei Stúdió a magyar zenetörténeti kánon részévé válhatott – hiszen a kánont nem művek, hanem a róluk szóló diskurzusok formálják –, Maróthy Jánosnak volt köszönhető. [...] A zenepolitikai hatalommal ekkor már nem rendelkező, de még mindig jelenlévő és befolyásos, ráadásul az ellenzéki-alternatív mozgalmakkal balról szimpatizáló Maróthy 1977-től rendszeresen szemlélte és pozitívan értékelte az Új Zenei Stúdió hangversenyeit.” Dalos, 2013, 8.

<sup>258</sup> Feuer, 1978: 71.

értelemben is állást foglalt, mely túlmutatott a nemzeti avantgarde és az experimentális zenei szemlélet konfliktusán: a politikai kontroll lazulását is jelezte, amikor (az értelmiségi szemléletváltás szükséges velejárójaként) a zenei horizont tágításának szükségességéről beszélt. *Sáry 4 x 1, 2, 3 ... előadóra* című művét és a bemutatót hallgató közönség zajos nem-tetszés ill. tetszésnyilvánításának<sup>259</sup> okait elemezve Maróthy a kulcsproblémát abban látta, hogy a hallgató el tudja-e fogadni az „akarat nélküli szemlélődés” állapotát. A nyitott szerkezetű (Maróthy szóhasználatában „mobil”) darabok esetében a mű összhatása nem az előadók pillanatnyi választásán múlik, hanem azon, hogy a zeneszerző hogyan határozza meg az alapelemeket. Nézete szerint a „programszerűen neutralizált”<sup>260</sup> alapanyag (az 1977. február 4-i előadásban a két zongorára szűkített hangszerelés) elszűrheti a zene lehetőségeit: a zeneszerzőnek tehát az alapszabályokat (hangszerelés, hangkészlet, dinamika, ritmus) úgy kell megadnia, hogy az előadók választásaitól függetlenül is változatos zenei összefüggések jölessenek létre. (Két évvel később a mű kamaraegyüttesen megszólaltatott verziójának sikerét a hangszerelés változatosságával hozta összefüggésbe.<sup>261</sup>) Maróthy rokonszenvezett az Új Zenei Stúdió művészi alapelveivel, de tetszését korántsem nyerte el minden ott hallott kompozíció. Érvelésének legfontosabb motívuma az volt, hogy a mű – legyen az szigorúan szerkesztett vagy mobil elemeket tartalmazó zene – csak akkor tud eljutni a hallgatóhoz, ha a megszólaltatás során tágas asszociációs lehetőségeket kínál. Véleménye egybecsengett Kroó György impressziójával, aki 1972-ben az *Alef* stúdiófelvételét hallgatva asszociációkat segítségül véve magyarázta az általa egyébként „nem elég anyagszerű”-nek nevezett megszakítatlan hangfolyamatot.

„Tizenkét és fél percig tart, amíg átvonul felettünk-bennünk Jeney hangfelhője [...] nem mond semmi határozottat, nem kelt konvencionális asszociációkat, nem kínál formai fogódzót, nincsenek protagonistái. Mégis megéreztet valamit az idő végtelenségéből, az ember kiszolgáltatottságából és minden organizmus belső viharából.”<sup>262</sup>

Tallián Tibor rövid elemzései konkrétabb leírásokon keresztül magyarázták a Stúdió műhelyében készült művek újdonságait. 1976-ban Jeney *Quemadmodum*járól írva mintha Kroó György éles hangú észrevételeivel vitakozott volna.

„... nehéz darab. Nem azért, mert hosszú, nem azért, mert töredezett, s nem azért, mert a megszokottól (a még mindig megszokottól) eltérően kontrollálja a melodikai, ritmikai, színbeli és dinamikai

<sup>259</sup> „A több mint háromnegyedórás mű közben többen is tünetően döngő léptekkel vagy gúnyos mosollyal távoztak. Az eltávozás pánikszervé vált ama terjedelmes generálpauza közben, amelyet a szerző fortélyosan a befejezés előtt 5-6 perccel helyezett el, óhatatlanul a befejezés benyomását keltve a naiv kíváncsiságban. Mindezt a négy előadó (Jeney Zoltán, Sáry László, Vidovszky László és Wilhelm András) nemes önmegtartóztatással tűrte, majd a darabot zavartalanul végigjátszotta a visszaözlő ellenzék füttyében és a végig kitartó hívek ezt ellenpontozó lelkes tapsában nyerte el kitarításának legalább 100 decibel hangerejű akusztikus jutalmát.” Maróthy, 1977: 11.

<sup>260</sup> I. m.: uott.

<sup>261</sup> Maróthy, 1980: 16.

<sup>262</sup> „Homage à Schönberg”. Kroó, 2011: 99.



tényezőket. [...] Akik tiltakoznak hallatán, csak hiszik, hogy a hosszúsága és szaggatottsága bosszantó. A harag igazi oka a kirekesztettség érzete, a megközelíthetetlen titok jelenléte.”<sup>263</sup>

A hallgató „kirekesztettség”-ének problematikáját Tallián nem részletezte, de a kritika további részében a *Diana búcsúja* (Sáry) elemzéséből kiderül, hogy a következetesen végigvitt hangszervezési szabály (ebben a műben a 16-szólamú kánon elve) az, ami a zene és a hallgató közé állhat – ha a hallgató figyelme felületes, és nem tudja észrevenni az „egyforma s megszakítatlan ciripelés”-ben<sup>264</sup> az anyag belső mozgásából kirajzolódó dallami és harmóniai változásokat. 1977-ben Dukay Barnabás *In memoriam Lucretii* című darabjáról írva egy másik szempontot is hozzárendel az „új kompozíciós modor” leírásához, amikor „a könnyű szívvel nélkülözött expresszionista-szubjektív áfium távollétét” említi.<sup>265</sup> 1978-ban – a korszak bemutatóiban az aktuális „zeneszerzői problémákra” adott válaszokat keresve – Tallián Bartók egy 1943-as nyilatkozatára hivatkozva<sup>266</sup> az Új Zenei Stúdió körében készült művekben olyan törekvésekre mutatott rá, melyek „minimálisra csökkentik a felhasznált zenei anyag bizonyos dimenzióit (redukálnak), másrészt olyan dimenziókat iktatnak be, amelyek a zenei folyamat hagyományos (európai, polgári) ellenőrzési módszerei között nem szerepelnek (konstrukció).”<sup>267</sup> Ezekben a jelenségekben Tallián hangsúlyozta, hogy – szemben a Reihe-technikákkal – a redukciós eljárásokból létrejövő törvények minden egyes darabban egyediek, s „az ’elidegenedett’ mű helyére itt nem az etűd és csinálmány áll, hanem a *szertartás* [kiemelés Sz. T.]: a hangok megszólalását különmemű összefüggések irányítják”. Megállapítása szerint „...az UZS-ban megfigyelhető törekvésekhez képest *újat* [kiemelés T. T.] Budapesten mindeddig senki nem produkált”. Bár ő maga nem hangsúlyozta ki, gondolatmenetében a *Harmincasok* és a *Negyvenesek* esztétikai alapállásának lényeges különbségeire mutatott rá. A kontextusból az is kiderül, hogy Tallián az utóbbit időszerűbbnek tartotta, mert „a tartalmas, lektúr-szubjektivizmustól mentes művészi szabadság” lehetőségét használva „nem adja meg a helyzet könnyed megoldásának illúzióját”. A zenetörténeti hagyományra hivatkozó alkotó-protagonista zeneszerzői szándék és a zenét hang-szertartásként létrehozó (s a hangok szervezésére objektív rendszereket is használó) alkotói hozzáállás szembesítése a magyar kortárs zene ekkori legnagyobb dilemmáját mondta ki.

Az 1980-ban a fiatal kritikusok körét képviselő Kovács Sándor írásaiban az experimentális zene kompozíciós eljárásait már nem a kortárs zene eszköztárának radikális újdonságaként vizsgálta, hanem a megszólaló hatásokon keresztül. Kovács akkoriban lett a *Muzsika* folyóirat kortárszenei kritikusa, amikor a Stúdió szerzői változatosabb textúrájú műveket kezdtek komponálni, tehát a meghatározott szabályok alapján kidolgozott nyitott művek és a minimalizált eszközökkel manipuláló

<sup>263</sup> Tallián, 1976: 6-7.

<sup>264</sup> I.m.: uott.

<sup>265</sup> Tallián, 1977: 32.

<sup>266</sup> Tallián, 1978: 10.

<sup>267</sup> I. m.: 12.

kompozíciók mellett újra megjelent zenéjükben a diatónia, s kollázs- és idézet-technikákkal is bővítették zeneszerzői eszköztárukat. Kovács a stúdiós szerzők által „kemény darabok”-nak<sup>268</sup> nevezett műveket is más füllel hallgatta, mint idősebb kortársai: örömmel üdvözölte a zenei alapelemek redukálásából és újrendezéséből felépített folyamatokat. Csapó mindössze 12 hangból álló kürt dallamában (*Kilátás a Hoorn-fokról*), Vidovszky tetszőleges dallam- és kíséret-kombinációiban (*Szólo obligát kísérettel*) és Jeney mindössze két hang kiszámíthatatlan egymásutánjából építkező *KATO NK 300* című darabjából olyan „elemi zenei szituáció”-kat hallott ki, melyek a zenei formákhoz kötődő „megrögzött nézetek felülvizsgálatára” ösztönöznek.<sup>269</sup> Ugyanezen a hangversenyen Jeney *KATO NK 300*-át remekműként értékelte, s felhívta a figyelmet azokra a diatonikus, de nem hétfokú hangrendszerekben rejlő tonális és formai összefüggésekre is melyek Dukay *Rondino, ami a szívhez szól*, Serei *MM 20* és Csapó *Kézfogás lövés után* című darabjaiban bontakoznak ki, ha hajlandóak vagyunk a „zenéhez való viszony újabb tisztázására”.<sup>270</sup> (A hallásmódok különbségét jól érzékelteti, hogy a *KATO NK 300*-at Pándi Mariann „unalommal sokkoló” zenének nevezte<sup>271</sup>.)

Az Új Zenei Stúdió tevékenységét az idősebb zeneszerző generáció legtöbb tagja ellenérzéssel figyelte. Mivel a zenei intézmények vezető posztjait és egyéni alkotói sorsokat szellemi és egzisztenciális szempontból is meghatározó állásait e generáció tagjai töltötték be<sup>272</sup>, a Stúdió a megtúrtság státuszába valójában nem elsősorban a politikai veszélyessége, hanem szakmai ellenzékiessége miatt került. Vélhetően az idősebbek számára az sem játszott túl nagy szerepet, hogy a Stúdió működése a képzőművészet neoavantgarde csoportjaival is érintkezett. Szakmai ellenzékiességük a zenészkörök számára a hagyományhoz és egyáltalán a zeneszerzői alkotómunkához való új felfogását jelentette, de nyilvánvalóan közrejátszott benne a generációváltás természetes konfliktusa is. Jeney 1993-as nyilatkozata arra is magyarázatot ad, hogy miért irritálta tevékenységük az őket megelőző fiatalokat és idősebbeket egyaránt:

„Jelentkezett egy új zeneszerző és előadó generáció: mi nemcsak azzal voltunk elégedetlenek, amivel a közvetlen előttünk járó kollégák is – nevezetesen a magyar zenei élet centralizált, megmerevedett struktúrájával, a minden újjal szemben gyanakvó és elutasító szellemiségével, az egyszer és mindenkorra eldöntöttnek vélt hierarchikus értékrendjével –, hanem már azzal is, ahogyan ezt a struktúrát és szellemiséget az előttünk járó kollégák megváltoztatni vélték. [...] itt nem elsősorban a szakmai

<sup>268</sup> Jeney Zoltán kifejezése. Olsvay, 1993: 14.

<sup>269</sup> Kovács Sándor, 1980: 11.

<sup>270</sup> I. m.: uott.

<sup>271</sup> Pándi, 1980: 4.

<sup>272</sup> A Magyar Zeneművészek Szövetsége elnöki posztját 1959-től 1978-ig Sárai Tibor töltötte be, utódja 1979-től 1990-ig Láng István volt; a Rádió vezető lektora majd az Operaház igazgatója Mihály András volt (1962-1978; 1978-1986). Az MZSz elnökségében, valamint a Filharmónia és a Zeneműkiadó változó összetételű szaktanácsadó testületeiben is túlsúlyban voltak a zeneszerzők. A Szerzői Jogvédő Hivatal prémiumrendszere pedig teljes egészében a kiválasztott zeneszerzők kontrollja alatt állt.

módszerek mássága volt a kihívás, hanem maga a másság: a független szellemi létnek az az igénye és gyakorlata, melyet képviselni igyekeztünk. Ez sokak számára egyszerűen elviselhetetlen volt. Akár azért, mert nem tűrhettek semmilyen másságot, akár pedig azért, mert hiányzott vagy nem volt elég bátorságuk arra, hogy vállalják a független szellemi lét kockázatát. Amikor tehát egyes szakmai kritikákban az nyert megfogalmazást, hogy mi szembeszálltunk a magyar zenei élettel, megtagadtuk az elért eredményeket, akkor azt úgy kell érteni, hogy a bírálók többsége számára elfogadhatatlan volt az, hogy a zenei életnek abból a szigorúan kiépített hierarchiájából, amelynek a minél nagyobb ellenőrizhetőség volt a célja, gyakorlatilag sikerült kivonnunk magunkat.

A háttérben húzódó feszültségek nyíltan alig kaptak hangot (Ld. Sárai Tibor és Breuer János előbbiekben idézett megnyilatkozásait), jelenlétük azonban burkolt megfogalmazásokban még a 80-as évek elején is nyomon követhető a sajtóban. Az egyetlen dokumentumértékű publikáció, Feuer Mária 1978-ban megjelent interjúkötete<sup>273</sup> azonban azt bizonyítja, hogy a Stúdió működése körüli informális nézetkülönbségekről mindenki csak a sorok között mert beszélni. A felvetett témák érzékenységről árulkodik, hogy a kérdésben – legalább is szakmai szempontból – egyformán érintett zenekritikusok és a zenetörténészek (Ujfalussy József és Maróthy János kivételével), nem kívántak nyilatkozni. Pedig a kötet bevezetőjében Feuer *„képzeletbeli kerekasztal”*-nak nevezte a gyűjteményt, azokat az interjúkat, melyeket a megelőző két és fél évben magyar zeneszerzőkkel és a kortárs zene legelkötelezettebb magyar előadóművészeivel készített,<sup>274</sup> hangsúlyozva, hogy szándékai szerint a magyar zeneszerzés legérzékenyebb és legaktuálisabb gondjait, konfliktusait szeretne volna kibeszéltetni interjúalanyaival. Közöttük is legfontosabbként *„alkotóművészetünk magyar jellegzetességei”*-t, a *„magyar és az európai zenei hagyomány szerepé”*-t, a *„zenei folytonosság ívé”*-t, a *„korszerűség, a divat meghatározását”* említette<sup>275</sup>, s nem titkolta, hogy e problémakörök feltárását az Új Zenei Stúdió tevékenysége tette aktuálissá.<sup>276</sup>

A beszélgetésekből kiderül, hogy az idősebb zeneszerző-nemzedékek nyilatkozó tagjainak ellenérzését nemcsak a John Cage és köre zenefilozófiájának nyomán alkalmazott módszerek (mindenekelőtt a rögtönzés, a közös kompozíciók, a zenei elemek minimalizálása és a véletlen eljárásainak alkalmazásai) váltották ki, hanem ugyanolyan mértékben az, hogy az Új Zenei Stúdió az amerikai és európai experimentális művészeti mozgalmakhoz hasonlóan nem kívánta önmagát a *„nemzeti zenei”* hagyományokon keresztül meghatározni. Durkó Zsolt nyilvánvalóan erre utalt, amikor generációjának általános nézetét képviselve mondta ki, hogy *„[a nemzeti stílus] hatóereje annál nagyobb – természetesen az alkotók egyéni tehetsége szerint – minél pontosabban őrzi meg*

<sup>273</sup> Feuer Mária: Pillanatfelvétel. Magyar zeneszerzés 1975-78 (Budapest, 1978)

<sup>274</sup> Az interjúk elsőként az Élet és Irodalom folyóiratban jelentek meg 1975 és 1977 között.

<sup>275</sup> I. m.: 5-6. old.

<sup>276</sup> „A KISZ Új Zenei Stúdiójának – gyakran csak Rottenbiller utcai csoportosulásként emlegetett – működése nyilvánvalóan a legérzékenyebb konfliktusok közé tartozik: örülök, hogy a sorozat egyaránt alkalmat adhatott a nyílt ellenérzések kifejtésére és a stúdiósok programnyilatkozatára.” I. m.: 6.

egyéni arculatát, azt az egységes zenei televényt, amely mögött közös népzenei és történelmi hagyomány áll.”<sup>277</sup> „Weltmusik”-ként utalva az experimetális zenei irányzatra, a zeneszerzési technikák kérdésében is állást foglalt.

„...szükségtelen a kompozíciót részleteiben kidolgozni, elég bizonyos lehetőséget, szerkezeti rácsokat felvázolni. E mögött az alkotói magatartás mögött vezérfonalként húzódik az a gondolat, hogy a zene nem más, mint maga a rend. A magam részéről azonban azt hiszem, hogy mindez tévedés: a zenében rend van ugyan, szigorú, pontos rend, *de nem minden rend zene*. (Kiemelés D. Zs.) [...] A magyar zene életképes vonulata mindig is az európai zene dinamikus építkezésével talált szellemi rokonságot.”<sup>278</sup>

A kötetten végigvonuló homályos állásfoglalásokat Dalos Anna Jákfalvy Magdolna szóhasználatát átvéve a Kádár-korszak művészetében csendes politikai másként gondolkodást kifejező „kettős beszéd”-nek<sup>279</sup> nevezi. Bár valóban nem szabad elfelejtenünk, hogy ez a diskurzus a Kádár-korszakban zajlott, amikor a politika, mint utolsó érv (többnyire adminisztratív intézkedéseken keresztül) a zenei élet folyamataira is hatással volt, de művészi kérdésekben a sorok közötti fogalmazás inkább a zenei élet belterjességéből, függőségi viszonyaiból, informális belső motivációiból adódott, mely a szakmai nézetkülönbségekről folyó vita nyíltságát is lehetetlenné tette. A nézetkülönbségek (és érdekkülönbségek) mélyen gyökereznek a magyar zene történetében, s a 80-as években csak csendesedtek, de a gazdasági és politikai rendszerváltás idején újra felerősödtek, ám ekkor már egy új politika által meghatározott hatalmi viszonyokhoz rendelt érvrendszer mentén.

Az 1970-től 1984-ig terjedő időszak a magyar kortárs zenejátszás különlegesen élénk korszaka volt. A Zeneműkiadó 1985-ig lényegében stiláris szelekció nélkül adott ki minden új kompozíciót, melynek apparátusa vagy műfaja alkalmas volt koncertelőadásra. Az állami mecenatúra jelenlétének köszönhetően a Magyar Rádió rendszeresen rendelt új műveket (opera kivételével minden műfajban), melyek bemutatásáról és stúdiófelvételéről is gondoskodott<sup>280</sup>, nagyszámú – olykor egy hónapot is átívelő – stúdióhangverseny-sorozattal (*Századunk zenéje a Magyar Rádióban*, *Új magyar zene a Rádióban*) népszerűsítette a új műveket, a Magyar Televízió kamaraoperákat rendelt és rögzített (1977 és 82 között nyolc művet<sup>281</sup>), az 1974-ben indult Korunk Zenéje fesztiválra külföldi kritikusokat is meghívtak, a vezető zenekarok (a Művelődési Minisztérium támogatásával) rendszeresen rendeltek és bemutattak új szimfonikus műveket, a Hungaroton meglehetősen nagy számban adott ki szerzői lemezeket és antológiákat. A zenei élet átpolitizáltsága is lazult azután, hogy 1978-ban a Magyar Zeneművészek Szövetsége elnöke Láng István lett, aki szakmai természetű

<sup>277</sup> I. m.: 23.

<sup>278</sup> I. m.: 24.

<sup>279</sup> Dalos, 2013: 4.

<sup>280</sup> Kroó György 1982-ben közölt összegzése szerint a Magyar Rádióban 34 szerző 65 művét, összesen 720 percnyi új magyar zenét rögzítettek. Kroó, 1982: 14.

<sup>281</sup> I. m.: uott.

nézetkülönbségeknek sem a szervezet működésében, sem adminisztratív intézkedéseiben nem adott teret.

A Stúdió hangversenyeit övező pozitív kritikai visszhang megerősödéséből és általában véve abból a statisztikailag is kimutatható tényből, hogy a *Muzsika* folyóiratban a híradások száma az Új Zenei Stúdió körében bemutatott darabok előnyére és a középgeneráció alkotóinak hátrányára változott, Dalos Anna arra következtetett, hogy a 80-as évek elejére az akkor már negyvenes éveikhez közeledő fiatalok zenéje a magyar zenetörténeti kánon részévé vált.<sup>282</sup> De volt-e valódi jelentősége annak, hogy a zenetörténész-szakma egy része elfogadta alternatívaként az experimentális zene magyarországi jelenlétét, és az Új Zenei Stúdió működését a korábbiakhoz képest valóban kevésbé korlátozták a hagyományosan konzervatív zenei élet íratlan szabályai? Kétségtelen, hogy az experimentális zene magyarországi fejleményeit (pontosabban: az Új Zenei Stúdió vezető zeneszerzőinek alkotásait) a 80-as években már a magyar kortárs zene állandó tényezőjeként emlegették. A Stúdióban játszott darabokból kevés rádiófelvétel készült, de Jeney Zoltánnak és Sárý Lászlónak a 80-as évek végéig több szerzői lemeze is megjelent (Vidovszky Lászlótól egy sem). 1977-től a Stúdió zeneszerzői (és az együttes mint műhely is) az évente megrendezett őszi Korunk Zenéje fesztivál műsorában is helyet kapott, s a 80-as években a hivatalos zenei élet díjak adományozásával<sup>283</sup> is reprezentálta, hogy elismeri a zeneszerzői eredményeket. 1981-ben Kroó György a *Notes* folyóiratban közölt angol nyelvű összegzésében, ahol a második világháború utáni magyar zene legjelentősebb alkotóit négy generációra különítette el, a legfiatalabbak reprezentánsaiként Jeneyt, Sárýt és Vidovszkyt sorolta fel. Ugyanitt stiláris összefoglalójában a legújabb magyar zenét elkötelezettség nélkülinek (s ebből szinte szükségszerűen következően eklektikusnak) nevezte, de kiemelte az Új Zenei Stúdió körében készült műveket, melyeknek jellemzőjeként Cage esztétikáját és a minimalista zene hatását jelölte meg.<sup>284</sup> A Stúdió azonban tevékenységét tekintve továbbra is elszigetelt maradt, s műsorait ezután is a KISZ KME által nyújtott lehetőségek határozták meg, melyek nagyobb létszámú, állandó összetételű hangszeres együttes fenntartását nem tették lehetővé. Ez közvetve nemcsak azt jelentette, hogy műfaji értelemben nem volt lehetőségük a továbblépésre, hanem azt is, hogy – mivel kamaraműveik szólistái továbbra is ők maguk voltak – a valóban professzionális előadói körbe saját kompozícióiknak csak elenyésző része jutott el.

A 80-as években fokozatosan, de egyre gyorsulóbb ütemben átalakult a hangversenyélet szerkezete. A felvirágzó régi zenei mozgalommal párhuzamosan apadt a kortárs zenei hangversenyek

<sup>282</sup> „...Kurtágról sem jelent meg annyi értékelés a lapban, mint az ő hangversenyeikről, és 1978-at követően a Harmincasok is egyértelműen háttérbe szorultak a Muzsikában. Ezen a meghatározó fórumon a továbbiakban már nem róluk szólt a kánonépítő diskurzus, ami egy olyan zárt és szűkös zenekultúrában, mint a magyar, egy központi jelentőségű hadállás elvesztését jelentette.” Dalos, 2013: 9. L. még: 8. old. 50. lábjegyzet

<sup>283</sup> Jeney 1982-ben, Vidovszky 1983-ban, Sárý 1984-ben kapta meg az Erkel-díjat.

<sup>284</sup> Kroó, 1982: 11.

száma és vele együtt a közönség érdeklődése is az új zene iránt. Ez a hangversenykritikák számában is megmutatkozott: a Stúdió 80-as évekbeli hangversenyeiről kevesebb beszámoló maradt fenn, mint a 70-es évekből. A zenetörténész-szakma – melynek figyelme a megújuló kutatási lehetőségeknek köszönhetően a 80-as években elsősorban a magyar zenetörténet régebbi fejezeteire irányult – szinte csak kritikai és ismeretterjesztő tevékenységével maradt benne a kortárszene eseményeiben. Az 1975 utáni eredményeket áttekintő tudományos igényű feldolgozás feladatára Kroó György után senki sem vállalkozott. Nem volt tehát, aki továbbírja a kánont, pedig a 80-as évek második felétől a külföldön kibontakozó neoromantikus hullám hozzánk is elérkezett, s a Kroó György által eklektikusként jellemzett magyar zeneszerzésnek a 80-as évek végétől a zenei intézményrendszer és hangversenyélet újrendeződött lehetőségei között is meg kellett találnia a helyét.

### Külföldről nézve

Az Új Zenei Stúdió tevékenységét kevés külföldi kritikus elemezte dokumentumértékű alapossággal. Felületesnek tekinthetnénk azt a rövid összefoglalást is, melyet Maurice Fleuret, a *Le Nouvelle Observateur* kritikusa fogalmazott meg a Stúdió 1974-es<sup>285</sup> párizsi fellépései után, ha nem tudnánk, hogy éppen ő volt az, aki a három párizsi hangversenyt megszervezte a márciusban zajló magyar zenei fesztivál (Quinzaine Musicale Hongroise) keretében. A fesztivál a magyar zenekultúra első nagyszabású franciaországi reprezentációja volt.<sup>286</sup> A megelőző hetekben Fleuret öt rádióelőadást is tartott, melyekben Liszt, Erkel, Bartók és Kodály műveivel és néhány új magyar darab bemutatásával tekintette át a magyar zene történetét. Volt tehát némi ismerete a magyar kortárs zenéről is, de a Stúdió darabjaival a párizsi hangversenyeken találkozott először. A három műsorban (Kurtág *Nyolc zongoradarabja* kivételével, melyet Kocsis Zoltán játszott) az 1972-73-as improvizatív hatású és minimalista művek szerepeltek<sup>287</sup>, éppen azok a darabok, melyek hazai környezetben is feltűnést keltettek. Fleuret kritikájának alaphangja a meglepődés, mindenekelőtt afölött, hogy Jeney, Sály és Vidovszky nemcsak a magyar zenetörténeti hagyománytól fordult el, hanem az akkoriban éppen jelentős szintézisre törekvő európai avantgarde törekvéseitől is. A post-cage-iánus és – Fleuret terminológiája szerint – „orientalista esztétikát” (melyekben nemcsak Cage, hanem Riley, Reich és Glass hatását is észrevette) a makacs alkotói útkeresés jelének, sőt, egyfajta menedéknek tekintette az európai kultúra nyomasztó hagyományai ellen –, átmeneti állapotnak, melynek bizonytalanok az

<sup>285</sup> Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1974. március 6, 7, 8.

<sup>286</sup> A fesztivál a Fédération Musicale Populaire és a Párizsi Magyar Intézet szervezésében zajlott 1974. március 4. és 18. között. A kortárszenei programokban eredetileg csak az idősebb zeneszerző generációk darabjai szerepeltek volna és Fleuret kezdeményezésére kapott a legfiatalabb generáció is lehetőséget a bemutatkozásra. Varga, 1974: 23.

<sup>287</sup> Sály: *Az ég virágai*, *A hang vonulása* (későbbi címén: *Hangnégyzet*), *Kerekezés*; Jeney: *Coincidences*, *A szem mozgásai I*, *For quartet*, *Végjáték*; Vidovszky: *Autokonzert*, 405.

eredményei. Fleuret experimentális zene iránti szkepszisét és a hallott művek iránti kétségeit jelzik azonban záró gondolatai:

„Ebben a passzív rezisztenciában megnyilvánuló tiltakozásban, és abban a hitben, hogy a zenei anyag átformálható, az én szememben van valami megható, meggyőző. E fiatal, magukba zárkózó alkimistákból zavarbaejtő tisztaság sugárzik, a szenteké, prófétáké, talán mártíroké. Valójában nem is lényeges, hogy megtalálják-e egy napon a bölcsek követ, a lényeg az, hogy folytatják a keresést [...] Mert gyakorta az alkimisták nyitják meg a fizikusok számára az utat.”<sup>288</sup> (Ford. Wilhelm András)

Szélesebb helyi repertoárismeret alapján értékelte az Új Zenei Stúdióban készült műveket Dominic Gill, aki az első Korunk Zenéje fesztiváltól kezdve (1974) 1982-ig folyamatosan tájékoztatta a *Financial Times* olvasóit a magyar kortárs zene újonnan megismert fejleményeiről. Írásait különösen értékesé teszi, hogy az idősebb és fiatal zeneszerzők műveit egyforma kíváncsisággal figyelte. A nemzetközi kortárszenei élet perspektívájából hallgatta Kurtág György és Szőllősy András műveit, a Harmincasok generációjának alkotásaiban pedig a különlegességeket és az egyéni hangvételt kereste. A kompozíciós technikákra ritkán tért ki (ezt a napi kritika műfaja nem is engedte meg), a műveket elsősorban a hallgatóra tett hatásuk, a hangzás egyedisége és a belőlük kihallható költői vagy hangulati tartalmak alapján ítélte meg. A Stúdió tevékenysége már abban az időben felkeltette a figyelmét, amikor az együttes még nem is szerepelt a fesztivál programján. 1975-ben a felfedező hangján számolt be arról, hogy a hangversenyélet peremvidékén létezik Budapesten egy „felvillanyozóan érdekes, de különleges szellemű és merész” zeneszerzői kör is, melynek műveit – más érdeklődőkkel együtt – egy hivatalos programon kívüli „fringe” sorozatban ismerte meg, hangfelvételekről vagy saját előadásukban. Gill vette észre elsőként a Stúdió darabjaiban az ötletességet és a humort, s a zenei élet rugalmatlanságát hibáztatta amiatt, hogy ezek a művek kimaradtak a hivatalos programból.

„Könnyű megérteni, hogy a Stúdió bizonyos zenéi nem lehetnek vonzóak egy merev és dogmatikus esztétikájú hallgatóság számára; de az már érthetlenebb, hogy bármilyen dogma megakadályozhatja, hogy legalább egy bizonyos fokon méltányolják e művek legnyilvánvalóbb értékeit: az élénk képzelőerőt, a humort, szelíd költészetet és korlátok nélküli üdeséget.”<sup>289</sup>

Gill elsőként olyan művekkel ismerkedett meg, melyek időarányaikat és ötletességüket tekintve is a Stúdió repertoárjának legradikálisabb rétegéhez tartoznak. Az *Undisturbed*-et igazi költői

<sup>288</sup> „Cette contestation par la résistance passive, cet acharnement désespéré à croire à la transmutation de la matière musicale, a quelque chose de touchant, d'émouvant, d'impressionnant même, à mes yeux. Ces jeunes alchimistes, enfermés en eux-mêmes, rayonnent d'une troublante pureté, celle des saints, des prophètes, peut-être des martyrs. Peu importe, en effet, s'ils puissent trouver un jour leur pierre philosophale, l'essentiel est qu'ils continuent de la chercher [...] Mais y souvent, les alchimistes ont ouvert la voie aux physiciens.” Fleuret, 1974. [oldalszám nélkül]

<sup>289</sup> „It is easy enough to understand how some of the music of the Studio might not appeal to ears tuned to a more rigid, dogmatic aesthetic; but it is more difficult to understand how any dogma could prevent appreciation on some level at least of its most evident qualities – its lively imagination, humour, quiet poetry, quick, untrammelled freshness.” Gill, 1982: 46.

pillanatokat tartalmazó darabnak hallotta, mely „meggyőző belső idő-arányainak köszönhetően valamilyen különös módon állandóan fenn tudta tartani a figyelmet”<sup>290</sup>; az *Orfeusz kertjének* lassú, állandóan változó színű akkordjaiban és visszatérő csendjeiben a szomorúságot vette észre, a *Schroeder halála* fokozatosan elnémuló hangjaiban és a *Voices* két fuvolán megszólaló mikrotonális mozgásaiban az akusztikus változások fokozatos áttűnéseit üdvözlötte. A *Variációk 14 hang fölött*, a *Diana búcsúja* és a *Quemadmodum* elemzésekor Gill hangsúlyozta, hogy Sárty és Jeney Cage „expresszivitás nélküli zen-esztétikáját” (az általa ismert Cage-követő fiatalok műveitől eltérően) nem a zeneszerzői invenció megkerülésére használja fel, hanem – a hallással kontrollált alapötletekkel – olyan hangfolyamatokra, melyek a legegyszerűbb zenei anyagoknak is új zenei értelmet adnak. A Stúdió fiatalabb tagjainak műveit rendszeres magyarországi látogatásainak idején Gillnek még alig volt módja megismerni, ezért ezekről alig írt: leginkább ifj. Kurtág György darabjaiban fedezte fel a szuverén zenei gondolkodás jeleit (*Kamarazenei alapesetek*).

A 80-as évek felé közeledve Gill figyelmeztetett az általa zsákutcának tekintett jelenségekre is, amikor észrevételezte, hogy egyes darabok az eredetileg kitalált vezérlőelvek szigorú alkalmazása miatt túlságosan szűk ösvényt hagynak a zenei fantáziának, etűdszerűek (*pontpoint; for viola and cello; Les Lys de Rameau*), vagy olyan zenei ötleteket tartalmaznak, amelyek partitúrában tanulmányozva talán lebilincselő elgondolások, de „ellenszegülnek az előadásnak”. (*Arupa; J; Szókratész utolsó tanítása*) Örömmel üdvözlötte viszont a klasszikus alapanyagokból épített vagy kontrapunktot alkalmazó műveket (*Laude; something round*), és minden olyan darabot, melynek alapötletében játékoságot (*Souvenir de J.*), stílusjátékokat (*Nárcisz és Echó*), vagy szertartásszerű és hipnotikus elemeket fedezett fel (*Apollóhoz; Utazás Ixtlan felé*).

1975 és '82 között Gill huszonhét olyan műről írt, mely a Stúdió körében készült, így megközelítőleg ugyanannyi figyelmet szentelt e műhelynek, mint a fesztiválon hallott más magyar műveknek együttvéve. Kurtág zenéje mellett a Stúdióban készült darabokat tekintette a kortárs magyar zene legmeggyőzőbb eredményeinek.

„Ha vannak különlegesen karakterisztikus jellemzői a kortárs magyar zenének – írta 1976-ban –, azt a Stúdióban készült művek szemléltetik: csendes, szeretetteljes humor; valódi spirituális tartalom, Stockhausen erőszakossága nélkül; a zenei érzékenység, mely még a legelvontabb formájában is abból az eleven érzékiségből és hajlandóságból származik, hogy kész elfogadni és élvezni a hagyományos összhangzattani összefüggéseket; előszeretettel használt egyszerű, erős, gyakran kezdettől fogva nyilvánvaló ötletek az olcsó és könnyű trükkök helyett.”<sup>291</sup>

Margaret McLay (aki 1980-ban eredetileg Kurtág műveinek kutatójaként töltött öt hónapot Budapesten, de a Stúdió hangversenyein hallott darabok is felkeltették az érdeklődését) 1982-ben

<sup>290</sup> „It was an experiment which consistently held the attention, which in some strange way convincingly established its own time scale, never *seemed* long [kiemelés D. G.], and contained moments of real poetry.” I. m.: 47.

<sup>291</sup> I. m.: 49.



megjelent tanulmányában a Stúdió munkájának elszigeteltségét hangsúlyozta, ezért azokat a jelenségeket kereste, melyek az e helyzetből adódó egyéni megoldásokat hozták létre. Sárnyál és Jeneynél erre elsősorban a hangszín- és dinamikai árnyalatok magasrendű szervezettségében<sup>292</sup> látott markáns példákat, az egyenletes lüktetésre épített darabokban pedig a különböző módszerekkel - véletlenszerű, permutatív, vagy kánon-elvek szerint – állandóan *újrarendezett* folyamatok hangszínjátékaiban<sup>293</sup>, vagy az attraktív, olykor euforikus hatású hangtömegekben fedezett fel egyéni ötleteket. McLay kritikai észrevételeket is megfogalmazott, amikor arról beszélt, hogy ezek a művek nem sorolhatók a hagyományos koncertműfajok közé, és – véleménye szerint - „gyászos komolysággal”, hagyományos koncertkörülmények között játszani őket magában rejti a kudarc lehetőségét. E műfaji korlátok átlépése miatt értékelte Vidovszky színpadi elemekből is építkező darabjait üdítően frissnek.<sup>294</sup>

#### **h. A Stúdió megszűnése**

A 80-as évek folyamán jelentősen átalakult a magyar hangversenyélet. A gazdasági visszaesés miatt megnőtt az infláció, s ez legelőször a kultúrában éreztette hatását; az Országos Filharmónia főként a szélesebb közönségréteget vonzó műsorokra fordította egyre apadó anyagi forrásait. Másrészt, a műsorkínálatot átrendezte a felvirágzó régizenei mozgalom, mely a közönséget is megosztotta, és a rendszeres koncertlátogatók egy részét elvonta a kortárszenei hangversenyektől. 1985-től az Új Zenei Stúdió hangversenyeinek száma is csökkent, különösen a Rottenbiller utcai klub-jellegű rendezvényeké, mert az éves költségvetés változatlanul hagyott összege az évek során egyre kevesebb hangversenyre adott lehetőséget.

1981-86 között az Országos Filharmónia által rendezett hangversenyek az óbudai Várkonyi György Művelődési Házba kerültek. A szokatlan elrendezésű művek előadására ez a helyszín alkalmasabb volt, mint a Zeneakadémia Kisterme, de túlságosan messze esett a belvárostól, s a közönség létszámának további apadását okozta. 1987-től a hangversenyeket újra a Zeneakadémia Kistermében rendezték, de ekkorra – Simon Albert nyugdíjba vonulása miatt – a hangszeres kamaraegyüttes megmaradt tagjai is szétszóródtak már, s 1988-ban a fenntartó intézmény, a KISZ KME is átalakult. A korábbi évek gyakorlata szerint a hangversenyek honoráriumait a KISZ fizette (az Új Zenei Stúdió éves költségvetése alapján), a rendezés és a propaganda költségeit pedig a Filharmónia állta. Az utolsó két hangversenyszezon rendezvényeinek költségei (1988 és 1989 tavaszán) már teljes egészében a Filharmóniát terheltek.

<sup>292</sup> *Sounds for ...*, *Collage*. McLay, 1982: 97-98. *Alef*, *Quemadmodum*, I. m.: 100.

<sup>293</sup> *Cseppre-csepp*, *Egyesével*, *Kotyogó kő egy korszakban*, *Ötfokú gyakorlat*, *Variációk 14 hang fölött*, *Socrates utolsó tanítása*, *Csigajáték*, *Szimfónia*. I. m.: 98-100. *Négy hang*, I. m.: 101.

<sup>294</sup> *Autokonzert*, *Schroeder halála*, *Souvenir de J.* I. m.: 104-106.

A Stúdió hangversenyei iránti érdeklődés azonban nemcsak a felsorolt okok miatt csappant meg. A 70-es években közönségük egy részét – mint Jeney Zoltán egy 1993-as interjúban Olsvay Endrének összegezte – nem elsősorban a zenei érdeklődés vonzotta a koncertjeikre, hanem annak a független szellemiségnek az evidens jelenléte, amelyet az együttes képviselt. Ahogyan csökkent a politikai nyomás, a közönségnek ez a része elmaradt a hangversenyekről.<sup>295</sup> A gazdasági és politikai rendszerváltás körüli társadalmi zűrzavar és az ez időben megerősödő európai posztmodern hullám egyébként sem kedvezett a művészetek experimentális irányzatainak – ezt az Új Zenei Stúdió tagjai is érzékelték. Amikor Weber Kristóf 1988-ban Vidovszkyt a Stúdió jövőjéről kérdezte, borúlátó választ kapott:

„Mindazok a zenék, amelyek a közönség részéről komoly szellemi erőfeszítéseket igényelnek, bizonytalan jövő előtt állnak. Kétségtelen szerepet játszik ebben a rossz gazdasági közérzet, aminek elsősorban nem is anyagi okai vannak; néhány évtizeddel ezelőtt a mainál lényegesen alacsonyabb életszínvonal mellett is volt az embereknek energiájuk arra, hogy igazi kalandokba bocsátkozzanak, hogy felfedezzenek számukra ismeretlen jelenségeket is.”<sup>296</sup>

Időközben felnőtt az a zenész generáció is, melyre tanulóéveiben a 70-es években nagy hatást tettek a Stúdió műsorai, különösen a repetitív stílusú darabok. Az 1979-ben megalakult 180-as csoport a repertoár minimálzenei részét vette át, sőt kibővítette olyan művekkel, melyek nagyobb létszámú, összeszokott, tehát állandó összetételű hangszeres együttest igényeltek. Az együttesben működő zeneszerzők (Faragó Béla, Márta István, Melis László, Soós András és Szemző Tibor) maguk is hozzájárultak e stílus hazai gazdagításához. A 180-as csoport már saját generációjának játszott, egyetemi klubokban, művelődési házakban, s közönségük érintkezett a popzenei koncerteket is látogató fiatalokkal. Az Amadinda együttes (melynek alapítói közül Rácz Zoltán<sup>297</sup> és Váczi Zoltán a 80-as évek közepétől a Stúdió koncertjeinek is gyakori közreműködői voltak) 1984-ben alakult. Műsorait a kortárs magyar és külföldi ütőhangszeres zene teljes repertoárjából válogatta, de világhírt Cage és Steve Reich műveinek hangverseny-előadásaival és lemezfelvételeivel szerzett. 1990-ig, a 180-as csoport megszűnéséig a két együttes közösen is hangversenyezett. Cage, Reich, Rzewski, Lou Harrison, Terry Riley a műveinek 80-as évek végén felívelő itthoni népszerűsége nekik köszönhető, s ez persze a repertoár beszűkülését, s részben a könnyebb ellenállásnak engedő művek terjedését, az új zene „kánonjának” átrajzolását is eredményezte.

Különböző irányokba húzott a Stúdió tagjainak egyéni életpályája is. Sály Lászlót 1985 után egyre jobban lekötötték Katona József Színházbeli elfoglaltságai (1990-től a színház zenei vezetője lett); Vidovszky László 1984-től a Pécsre költözött, ahol a Janus Pannonius Tudományegyetem Zenei

<sup>295</sup> Olsvay, 1993: 6.

<sup>296</sup> Vidovszky-Weber, 1997: 14.

<sup>297</sup> Rácz Zoltán 1978-ban, 18 éves korában szerepelt először Új Zenei Stúdió hangversenyen.

tanszékét vezette. Jeney Zoltán 1986-ban kezdett tanítani a Zeneakadémia zenetudományi, majd később zeneszerzés szakán. Kocsis Zoltán karmesteri pályája ekkor indult el, Serei Zsoltot zeneakadémiai tanári munkája és (1989-től) saját együttesének művészi feladatai, Wilhelm Andrást zenetudományi és zenei rendezői tevékenysége foglalta le, Eötvös Pétert karmesteri munkája tartósan külföldre vitte s közreműködései megritkultak a Stúdió koncertjein. Mindemellett a próbák és hangversenyek szervezésének mindvégig rájuk háruló feladataiba is mindannyian belefáradtak. A 80-as évek végén újrarendeződött, stílárisan nyitottabb, de üzleti alapon működő és számtalan gazdasági problémával viaskodó hangversenyéletben csak azok az együttesek tudtak tartósan megmaradni, amelyek mögött szilárd intézményes háttér és jól működő management volt.

A Stúdió tagjait összetartó szakmai nézetazonosság nem szűnt meg, de a 80-as évek második felére a zeneszerzők felismerték, hogy egyéni alkotói érdeklődésük is olyan műfajok irányába mozdult el, melyhez a Rottenbiller utcai feltételek már szűkösen bizonyultak. Vidovszky László ebben az időszakban már gépzongora-műveit írta, Jeney Zoltán a nagyszabású *Halotti szertartáson* dolgozott, Sáry László a színházi művek felé fordult, Eötvös Péter figyelmének fókuszába pedig a szimfonikus műfajok, majd az operák kerültek. Bár az Új Zenei Stúdió nevét az elmúlt húsz évben több hangverseny szórólapján is lehetett látni még, az együttes intézményes működése 1990-91 szilveszterén egy több mint ötórás hangversennyel lezárult. Erre az (akkor még korántsem utolsónak, hanem a 20. évforduló ünneplésének szánt) alkalomra készült az utolsó közös kompozíció, a *Rottenbiller utca 16-22.* – de működésük színhelyét ekkor már a Talentum Művészegyüttes Székházának hívták.

### III. Műhely

#### 1. Nyitott mű

##### a. „A szerző halála”

Az újkori európai művészet történetében a műalkotások asszociációs vagy interpretációs lehetőségeinek sokféle szintje létezett, az interpretáció azonban (akár a mű megvalósítását, akár értelmezését, előadását értjük alatta) a XX. század elejéig csak egy lezárt – vagy lezártnak tekintett – alkotói folyamat végeredményeként jöhetett létre. A mű annyira lehetett „nyitott”, amennyire a befogadó (tehát az olvasó, a néző, vagy a hallgató) számára megengedte a többféle értelmezés lehetőségét, mely eleve a hagyomány, az arányérzék, vagy nem utolsó sorban a műfaji szabályok által meghatározott zárt formán alapult. A nyitott mű modern fogalma azonban nem értelmezési, hanem *szerkezeti* nyitottságot jelent. Az elv már a XIX. század utolsó éveiben feltűnt a művészi jelrendszerek átalakulásának – bizonyos értelemben kifáradásának, vagy szétesésének – következményeként, elsőként az irodalomban, majd a többi művészeti ágban is. II. világháború utáni európai felerősödésében, felvirágzásában minden bizonnyal közrejátszott az ekkoriban jelentős tényezővé vált modern amerikai kultúra és a nem európai (főként a távol-keleti) tradicionális kultúrák befolyása.

A témával foglalkozó irodalom – mindenekelőtt Umberto Eco és Roland Barthes, Michel Butor, Jacques Scherer idevonatkozó írásai – Mallarmé költészetét, megkülönböztetett jelentőséggel a *Kockadobást* (*Un coup de dés*, 1898) és a befejezetlenül maradt *Könyvet*, James Joyce-tól az *Ulysses*-t (1922) és a *Finnegans Wake*-et (1939) tekintik a nyitott műalkotás első jelentős szépirodalmi példáinak<sup>1</sup>. Joyce műveiben elsősorban a használt metaforák és szimbólumok értelmezési mezőinek tágassága az újdonság, de Mallarmé tervezett *Könyve* a szerkezeti nyitottságot is megcélozza, melyben akár az olvasás sorrendje is tetszőleges lett volna. Ez oly nagy mértékű szabadságot jelent, hogy az olvasónak magának is alkotótársrá kell válnia. Roland Barthes az alkotó és a befogadó között létrejövő újfajta viszony alapján egyenesen a szerző haláláról beszél:

„Egy szöveg nem szavak egyetlen vonalra illeszthető sorozata [...], hanem sokdimenziós tér, amelyben sokféle írás verseng és fonódik össze, s ezek közül egyik sem eredeti: a szöveg idézetek szövedéke, amelyek a kultúra ezernyi forrásából rajzanak elő.”<sup>2</sup> (Ford. Babarczy Eszter)

A nonfiguratív képzőművészeti mozgalmak kibontakozásával szinte egyidőben a XX. század első felében a festészetben és szobrászatban, és hamarosan az építészetben is megjelent a szerkezeti

<sup>1</sup> Joyce művei esetében gondos elemzést igényelne, hogy a zárt műalakok miképpen volnának megtehetőek a formai nyitottság elméleti alapjának. (A *Finnegans Wake* szerkezete, a mű kezdő- és zárómondatának összekapcsolásával valójában körkörös).

<sup>2</sup> Barthes, 1996: 54.

nyitottság elve: Marcel Duchamp, Naum Gabo, Alexander Calder műveiben a mozgás, vagy a többféle perspektíva lehetőségeiben, Frank Lloyd Wright épületeiben a környező tájba szervesen beleolvadó formákban, színekben és anyagokban. Európában a nyitott forma gondolata legkésőbb a zenében jelent meg – az 1950-es évek végén.

A nyitott mű eszméjének nincs általános, néhány mondatban összefoglalható definíciója: ha volna ilyen, az valószínűleg éppen a lényegétől, azaz sokértelműségétől fosztaná meg. Olyan leírása sincs, mely, ha számos kivétel emlegetésével is, de jellemző alkotói módszerként, műfaji kategóriaként volna meghatározható. Az elnevezés maga is gyűjtőnév, mely a témával foglalkozó irodalom számos terminusát vagy leíró módszerét foglalja magában. Szemiológiai, hermeneutikai és esztétikai szempontok szerinti megfogalmazására elsőként Umberto Eco vállalkozott 1962-ben – voltaképp a terminus szélesebb körben való elterjedése is az ő könyvének köszönhető. *Nyitott mű. Forma és meghatározatlanság a kortárs poétikában*<sup>3</sup> című tanulmánykötetének egyik legfontosabb tanulsága éppen az, hogy Eco jelentős különbséget tesz a nyitott mű eszméjének megnyilvánulásai között nemcsak különböző művészeti ágak, hanem egyes műalkotások esetében is. Az „opera aperta” vagy más megfogalmazásában „opera in movimento” jelentését Eco különbözőképpen konkretizálja, amikor Mallarméről, Joyce-ról, amikor ismeretelméletről vagy szemiotikáról, amikor az informel festészetről értekezik, vagy amikor Berio, Stockhausen, Pousseur, Boulez műveit hozza fel példaként, s megint másként akkor, amikor a tanulmánykötet egy későbbi kiadásában Cage művészetéről is beszél. A zenészek által használt sokféle terminológia a precíz jelentés fellazítása mellett azonban a tartalmak és módszerek sokféleségét is tükrözi. Stockhausen számára a „Komposition als Prozess”<sup>4</sup> természetesen mást jelent, mint Boulez számára a forma képlékenysége (die Fluidität der Form<sup>5</sup>): egyiküknél az alkotás közbeni rugalmasság, másikatuknál a létrehozott műalak variabilitása a döntő; John Cage az „indeterminacy” kifejezést használja, amely mind az alkotófolyamatban, mind a megvalósuló formában kizárja az egyetlen érvényes megoldás elvét. A mai angol nyelvű szakirodalom Eco eredeti kifejezése helyett – némileg fokozva a terminológiai zűrzavart – a „mobile” (Griffith<sup>6</sup>) vagy az „open form work” (Richard Toop<sup>7</sup>) terminust használja.

## Darmstadt

A szerkezeti nyitottság elve az európai zenében, mint említettük, meglehetősen későn vált csak lehetséges alternatívává, valójában csupán az 1950-es évek második felében. A többszólamú műzene ideája a dodekafónia megjelenése óta éppen egy másik irányba, azaz a totális meghatározottság felé

<sup>3</sup> Eco, Umberto. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani, 1962.

<sup>4</sup> Stockhausen, 1964: 69.

<sup>5</sup> Boulez, 1960: 29. (Ford. Heinz-Klaus Metzger)

<sup>6</sup> Ld. Griffith, 2010: 107-126.

<sup>7</sup> Toop, 2004: 470.

haladt; sőt, az 1940-es évek végén, a technológia lehetőségeinek fejlődése révén immár komoly tényezővé vált elektronikus zene is a hang- és időbeli történések teljes kontrollját tekintette egyik legfontosabb vívmányának – legalábbis történetének kezdetén. Az európai tradíció felfogása szerinti zenei műalkotás természetéből is ez következett, hiszen a zene a hallgató számára időben szétbontott és akusztikus törvényszerűségekből realizálódó művészet, melyben minden zenemű „időben rögzülő tárgy”. Még a progresszív XX. századi művészetfilozófiai értelmezések szerint is, mint ahogyan az Roman Ingarden *Művészetontológiai vizsgálódásaiban* olvasható

„[minden meghatározott zenemű] Egy meghatározott időben keletkezett, s az után is ugyanazon műként létezik tovább, hogy megalkotásának folyamata már befejeződött [...] Mint időben rögzülő tárgy, az egyes zenemű azonban mégsem 'időbeli tárgy' abban az értelemben, ahogyan egyes előadásai azok. Amíg az előadás egyes részei egészen meghatározott időfázisokban realiter következnek egymásra, addig magának a zeneműnek valamennyi része, már persze ha a mű befejezett, egyidejűleg létezik.”<sup>8</sup>  
(Ford. Csobó Péter György)

Ez a szemlélet zárt zenei szerkezeteket feltételez, s oly mélyen gyökerezik az európai műzenei hagyományban, hogy amikor a darmstadti kör vezető zeneszerzői a nyitott forma kérdésével 1955-56 körül foglalkozni kezdtek, jelentős szabadságot adtak ugyan az előadóknek a mű megvalósításában, de a variálható szerkezeti paneleket és a realizálás időbeli és hangzásbeli lehetőségeit nagyon is konkrét elképzelések szerint rögzítették. Stockhausen *XI. zongoradarabjában*, Boulez *III. zongoraszonátájában*, Berio *I. Sequenzájában* az irányított aleatória eszméje jelent meg markánsan, s jellemző, hogy amikor Boulez *III. zongoraszonátájának* szerkezetét elemzi, Joyce-ra és Mallarmé *Livre-jére* hivatkozik, mint előképekre, és saját véleményét a Mallarmé jegyzeteit közreadó és kommentáló Jacques Scherer szavait idézve fejt ki:

„Ha a lapoknak teljes szabadságot adnánk, tartalmuk kimerítésére több emberélet sem lenne elegendő. Itt csak irányított szabadságról lehet szó.”<sup>9</sup>

Az 1960-as években az európai irodalomelméletről és esztétikáról gondolkodók körében meglehetősen élénk eszmecsere zajlott a nyitott műről, s – valószínűleg Eco írásainak köszönhetően, akit Luciano Berio hatására jelentősen befolyásoltak a darmstadti nézetek – a nyitott művet az irányított aleatória elvével azonosították. Pedig valójában Darmstadtban és Párizsban is John Cage műveinek és gondolatainak hatására fordult az érdeklődés ebbe az irányba, jóllehet, Cage 1956-os donaueschingeni, majd 1958-as darmstadti megjelenése először egyhangú elutasítást szült az európai

<sup>8</sup> Ingarden, 1962: 252-253.

<sup>9</sup> „Man gibt den Blättern die Freiheit, doch wäre diese total, so würden mehrere Menschenleben nicht ausreichen, um ihren Inhalt zu erschöpfen. Es kann sich nur um eine dirigierte Freiheit handeln.” Boulez, 1960: 40.

kortárs zenében, s a New York-i zeneszerzők és műveik valójában csak a 60-as évektől nyertek polgárjogot a darmstadti szemináriumokon és az európai fesztiválokon.<sup>10</sup>

## Cage és köre

Cage koncepciója a nyitott mű mibenlétéről az európaiakól jelentősen eltérő hagyományokon és művészetfilozófián is alapult. Hátterében ott volt az Európában addig szinte ismeretlen amerikai modernizmus – Ives, Cowell, Ruggles, sőt Varèse zenéjének – minden újdonsága. Jóllehet az „experimentális” jelző alkalmazása az egész irányzatra voltaképp Michael Nyman könyve<sup>11</sup> nyomán vált csak általánossá, e kategóriát Cage már jóval korábban használta – jóval konkrétabb értelemben. Számára a kísérlet egyszerűen „ismeretlen kimenetelű eseményt” jelentett, nem a kísérletezés sikerült vagy sikerületlen voltára, hanem előreláthatatlanságára, meghatározatlanságára és elvi meghatározhatatlanságára vonatkozott.

Cage „experimentális” jelzője nemcsak az elmélet és esztétika tekintetében jelentett gyökeresen újat, hanem a zene lejegyzésére és előadására vonatkozóan is radikális alternatívákat kínált. Előbbit a grafikus kottaképek jelentik, utóbbit az, hogy a zeneszerző lehetőséget ad arra, hogy a leírt vagy szabadon választható hangokat a megadott instrukciók szerint rögzített vagy szabadon hagyott időkereteken belül az előadó saját döntései szerint realizálja. Cage jelentős különbséget tett a darmstadtiak által képviselt *irányított aleatória* és az általa *indeterminacy*-nak nevezetett véletlen-elv között. Nemcsak a komponálás során alkalmazott véletlen eljárások jelentették a teljes módszertani elkülönülést, hanem az így létrehozott anyagok képlékenysége és a megszólaltatás folyamatába beépített kiszámíthatatlanság is. Míg a kompozíció során alkalmazott, a véletlenre alapozott eljárások akár a zeneszerző magánügyei is lehetnek, az előadásra vonatkozó szabályoknak és az előadás szabadságának – tekintve, hogy a mű kétszer egyforma realizálásban megismételhetetlen – alapvető jelentősége lehet. 1958-ban Brüsszelben tartott *Indeterminacy* című előadásában<sup>12</sup>, melyben elemzi, hogy előadását tekintve egy mű milyen szempontok szerint lehet meghatározatlan, nemcsak az irányított aleatória körébe tartozó és az általa nyitott kompozícióknak tekintett darabokat választja el élesen egymástól, hanem az utóbbiak csoportjában is jelentős különbségeket tesz aszerint, hogy a zenei összetevők (szerkezet, a hangok elrendezése, a darab időbeli lefolyása, és a hangzás jellemzői) mely elemei s azok milyen mértékben vannak az előadókra bízva. E skála egyik végpontján nézete szerint saját *Music of Changes* című műve van, melyben a véletlennek kizárólag a komponálás során

<sup>10</sup> Cage hatása például Stockhausenre azonban nem elhanyagolható; Mary Bauermeister kölni műtermében rendezett koncertjei nem kis mértékben befolyásolták például a Kontakte szcenikus kiegészítéseként készült Originale koncepcióját; az európai avantgárd és a New York-i iskola gondolkodásmódjának kezdettől való különbségét jól lehet követni a Cage-Boulez levelezésben.

<sup>11</sup> Nyman, 1999

<sup>12</sup> Cage, 1973: 35-40.

volt jelentősége, az előadónak szerepe pedig – Cage megfogalmazása szerint – „nem több, mint egy vállalkozóé, aki az építész tervei alapján felépíti az épületet”.<sup>13</sup> Másik végpontként Feldman *Intersection 3*, illetve Christian Wolff *Duo II for Two Pianists* című műveit hozza fel példaként, ahol az előadók közötti interakciók alkotó módon határozzák meg a zenei folyamatot, s a realizálás így lényegét tekintve előre megadott szabályok szerinti improvizáció. Feldman és Wolff említett műveiben

„a játékosok feladata olyan, mint az utazóké, akiknek állandóan olyan vonatokat kell elérniük, melyeknek még nem jelentették be az indulási idejét, de ez bármikor megtörténhet, ezért állandó készenlétben kell lenniük az indulásra, ami az adott helyzetben éberséget és felelősséget kíván.”<sup>14</sup>

Cage szerint a zenemű időbeli lefolyásának felszabadítása az experimentális zene legradikálisabb újdonsága. Az olyan zene, mint a *Duo II for Two Pianists*, mely

„... nem a hagyományos elvek szerinti „idő-tárgy” (time objects) hanem olyan folyamat melyben lényegtelen, hogy mikor kezdődik és mikor van vége. A kezdetet és véget nem az akciók belső szükségyszerűsége határozza meg, hanem a koncert alkalmának körülményei.”<sup>15</sup>

## b. Az Új Zenei Stúdió és a nyitott mű eszméje

### Improvizációk

Az Új Zenei Stúdiót 1970 decemberében alapították, s a nyitott mű eszméjének ekkortájt már világszerte fontossá vált problémája is körülbelül ebben az időben került stílusformáló erővel Jeney, Sály és Vidovszky látóterébe. Mindannyian húszas éveik második felében jártak, számukra ez az útkeresés időszaka volt, s a korszak művészeti mozgalmainak környezetében joggal tűnt úgy, hogy érvényes megoldást csak a művészi eszközeik radikális megváltoztatásával találnak alkotói problémáikra. Posztgraduális tanulmányaik során szerzett külföldi élményeik és a hazai mintákkal szembeni kétségeik mindhármukat arra a következtetésre vezették, hogy az európai zenében a többszólamúság kialakulásától a kb. 1945-ig tartó, a disszonancia-konzonancia hagyományos értelemben vett elvén alapuló zenei kultúra (és vele együtt a zenei retorika hagyománya) végpontjára ért, vagy legalábbis számukra – pályájuknak abban a pillanatában – folytathatatlanak tűnt. Azt kutatták, ki lehet-e váltani a hang, a ritmus, a hangrendszer és a zenei retorika tradicionális

<sup>13</sup> „The function of the performer in the case of *Music of Changes*, is that of a contractor who, following an architect's blueprint, constructs a building.” i. m.: 36.

<sup>14</sup> „The function of each performer in the case of *Duo II for Pianists* is comparable to that of a traveler who must constantly be catching trains the departures of which have not been announced but which are in the process of being announced. He must be continually ready to go, alert to the situation, and responsible.” i. m.: 39.

<sup>15</sup> *Duo II for Pianists* is evidently not a time-object, but rather a process of the beginning and ending of which are irrelevant to its nature. The ending and the beginning will be determined in performance, not by exigencies interior to the action but by circumstances of the concert occasion. i. m.: 38-39.



beidegződéseit más rendszerekkel, akár azon az áron is, hogy közben újra kell gondolniuk a zeneszerzéshez, mint alkotótevékenységhez való viszonyukat (s közvetlenebb értelemben véve: feladataikat) is. Miközben 1971-72-ben tanuló éveiket s az azokból levont tapasztalataikat jelentős kompozíciókkal zárták le (Vidovszky: *Kettős*; Jeney: *Alef*; Sárý *Immaginario no. 1*), gyakorló zenészekként valóban tiszta lapot nyitottak, és keresték az olyan alkalmakat, ahol lehetőség nyílt számukra az alapelemekkel (hang, zörej, hangmagasság, ritmus, hangszín, hangerő, csend) való elmélyült foglalkozásra.

Erre leginkább azok a közös improvizációk adtak lehetőséget, melyek az Új Zenei Stúdió Rottenbiller utcai próbatermében zajlottak. Nyilvános kollektív improvizációkra is sor került néhányszor, legelőször az Új Zenei Stúdió alakuló koncertjén, majd az ezt követő időszakban 1971 áprilisáig még öt alkalommal.<sup>16</sup> Állandó résztvevői Jeney, Krizbai András és Sárý voltak, de 1971-ben három hangversenyen Bozay Attila is közreműködött citerán. (Vidovszky László ebben az időszakban Párizsban tanult, ezért ezeken a koncerteken nem szerepelt.)

Rögtönzéseik kísérleteknek tekinthetők, elsősorban a hangi folyamatok kutatására irányultak. Nem követték sem a zenetörténet nagy hagyományú tematikus (és dallami vagy harmóniai idiómákon alapuló) improvizációs formáit, sem a jazz vagy a népzene jellegzetes hangszeres formulákból építkező rögtönzési elveit. Mondhatjuk, hogy a korszak akkoriban egyre inkább terjedő nyugat-európai *élő elektronikus zenéje* (illetve a valamivel korábbi *musique concrète*) is mintájuk lehetett, de – stúdió és technikai eszközök híján – elektronika *nélkül*. Jeney római tanulmányai alatt ismerte meg a *Musica Elettronica Viva*<sup>17</sup> munkásságát, de ennél is fontosabb inspirációt kapott Stockhausen *Mikrofonie I* című tam-tamra és elektronikára írt művéből, melyet Stockhausen ott vendégszereplő együttesének előadásában szintén Rómában hallott. Sárý László vásárolta az első kisméretű tam-tamot 1970 decemberében. A hangszerből előcsalható különleges hangokkal sokat kísérleteztek Krizbai Andrással: nem a hagyományos módon szólaltatták meg a hangszeret, hanem – Stockhausen példáját követve – olyan eszközökkel (radír, ceruza, vagy másféle fa és fém tárgyak), melyekkel sokféle hangot és zörejt tudtak létrehozni; a gong különösen alkalmas arra, hogy különböző eljárásokkal befolyásolják a felhangok megszólalását – azaz sokféle hangszínt, gazdag zörejtartományokat, árnyalt dinamikát lehet rajta létrehozni és a hangok lecsengése is változtatható rajta. Improvizációs tapasztalatait Sárý beépítette *Immaginario No. 1* című zenekari művébe,

<sup>16</sup> Jeney-Szitha, 2012: 900.

<sup>17</sup> *Musica Elettronica Viva* (MEV) együttes 1966-ban alakult Rómában. Bár tagjai már munkájuk kezdetekor is a világ különböző pontjain éltek, és csak a közös munka alkalmából találkoztak Rómában, ez a zeneszerzői csoport 2012-ig aktív maradt. Tagjai közé tartozott többek között Alvin Curran, Richard Teitelbaum, Frederic Rzewski, Allan Bryant, Carol Plantamura, Ivan Vándor, Steve Lacy, and Jon Phetteplace. Tevékenységük középpontjában az akusztikus és élő elektronikus improvizáció volt. Műveiket számos hangfelvétel őrzi.

melynek koncert-előadásain<sup>18</sup> és az 1973-ban készült hanglemezfelvételen Krizbaival közösen játszották az improvizatív tam-tam szólamokat. Példáját követve a többiek is beszereztek tam-tamokat, Jeney mellett a 17 éves ifj. Kurtág György is vásárolt egy ilyen hangszert, melyet 1971 januárjában már felhasznált a Kassák Színház *Labirintus* című előadásának kísérőzenéjében.<sup>19</sup> Ugyanebben az évben, áprilisban az Egyetemi Színpadon Sály és Krizbai önálló gong-improvizációval is fellépett a költészet napján, s a gazdag hangzás rugalmas lehetőségeit Sály színházi kísérőzenéiben is alkalmazta.<sup>20</sup>

Improvizációikban a megszólaltatható hangok magasságának és színének manipulációs lehetőségeit figyelték, a gazdag zörejtartományt tartalmazó hangokat, illetve a hang és a zörejtartomány közötti átmeneteket kerestek – ezért a próbateremben és a hangversenyeken is többnyire nem billentyűs vagy dallamhangszereken, hanem inkább ütő (leginkább tam-tam) vagy pengetős (citera) hangszereken improvizáltak. Ezekről az alkalmakról sajnos nem készült felvétel. Egyetlen hangzó dokumentum maradt csak fenn, 1970 decemberének első napjaiból, melyet néhány nappal az Új Zenei Stúdió december 11-i első hangversenye előtt Sály László lakásán rögzítettek orsós magnóval, egy mikrofonnal. A három rövid felvételen [Ld. a CD-mellékletet] Jeney Zoltán Sály László nem sokkal korábban vásárolt tam-tamját próbálta ki, ötletszerűen, minden előkészület nélkül, tehát a felvételen rögzített kísérletezés az improvizáció spontaneitását is megőrizte.<sup>21</sup> Jeney nem verőt használt, hanem ceruza és radír mozgatásával szólaltatta meg a hangszert, s ennek köszönhetően a tam-tam megszokott hangja helyett olyan hangzás jött létre, amely az elektronikus stúdiókban létrehozott művek alapanyagaira emlékeztet.

A felvételen hallható első rögtönzés (10' 37'') strukturális fegyelme már-már zárt kompozíció hatását kelti. Bár a manipulációk miatt a hangmagasságokat és a hangközöket gyakran nem halljuk tisztán, mégis kirajzolódik egy a'–cisz'–d' dallamképlet, melyben a cisz' az improvizáció előrehaladtával centrális hanggá válik. Visszatérései és ismétlődései az egész folyamat alatt vezetik a hallgató figyelmét, lényegében formaképző elemmé válnak. Az alap-hangkészlethez olykor hozzávetőleges magasságú, de diatonikus hatású kiegészítő hangok (a, d', g', h', e'') és zörejek is társulnak. Tudatosnak tűnnek a konkrét hangmagasságok és a zörejek között létrehozott finom átfedések (a régi hangok „lekeverése” és az új hangok „felkeverése”), a dinamikai szintek árnyaltsága, a hang áttűnése zörejjé, majd ugyanez fordítva.

<sup>18</sup> Győr, 1971. október 20.; 1972 február 28.; Budapest, 1971. október 21.; A Győri Filharmonikus Zenekart mindhárom hangversenyen (és az 1973-ban megjelent hanglemezfelvételen, Hungaroton SLPX 11589) Sándor János vezényelte.

<sup>19</sup> Halász Péter Társulata, mely 1969 októberétől 1972 januárjáig a Kassák Művelődési Házban (Budapest, XIV., Uzsoki u. 57.) működött, majd betiltása után Halász Péter és Koós Anna lakásában (Dohány utca 20. IV. em. 25.) folytatta tevékenységét. Galántai, 1985: 41.

<sup>20</sup> Egyetemi Színpad - George Faquhar: *A toborzótiszt* (Rendezte: Zsámbéki Gábor, bemutató: 1971. február 12.); Kassák Színház (Rózsavölgyi Parkszínpad) – *Gyors változások* (Rendezte: Halász Péter, bemutató: 1971. július 16.); Szophoklész: *Oidipusz király* (Rendezte: Ádám Ottó, bemutató: 1971)

<sup>21</sup> Itt mondok köszönetet Katona Mártának az 1970-es hangszalag-felvétel digitális változatának elkészítéséért.

A lassú – egyenletes összehatású – mozgás laza periodikussága a teljes folyamatot körülbelül 10 szakaszra tagolja. Hasonló elvek feltűnnek a két másik, rövidebb improvizációban is (2' 45" illetve 2' 46"), melyekben azonban a zörej-elemek változatosabbak és jelentősebb szerepet kapnak. Bár egyetlen dokumentumból messzemenő következtetést kétes lenne levonni, mégis megállapítható, hogy Jeney improvizációja nemcsak a stockhauseni példától tér el, hanem a korszak ma ismerhető élő elektronikus repertoárjától is. Ellentétben velük nem kiszámíthatatlanságra törekszik, és érdekességét nem is a hangi akciók változatossága jelenti, hanem a hagyományos zeneként is értelmezhető-hallgatható folyamat.

A közös rögtönzések átmeneti időszakot képviseltek az Új Zenei Stúdió történetében, az újrakezdésnek egy olyan stádiumát, melyet 1973-tól valamennyien maguk mögött hagytak. Hangversenyen már csak egyszer, 1976-ban került sor hasonlóra, egy Bercsényi Klubban rendezett hangversenyen, ahol Jeney Zoltánnal és Sárosi Lászlóval Vidovszky László és Wilhelm András lépett fel, s mellettük egyszeri közreműködőként, ad hoc társulásban, Kapy Horváth Lajos és Szabados György.<sup>22</sup>

Az improvizálás konzekvenciáit mindannyian másképpen emelték át saját alkotásaikba. Sárosi László az *Immaginario no. 1*-ben a zenekari hangzás új hangszín-elemeként alkalmazta az improvizatív ütőszólamokat, Bozay Attila pedig rögtönzésszerű elemeket is tartalmazó későbbi citra-kompozícióiban (*Két tájkép*, op. 19.; *Improvizációk*, op. 20; *Pezzo concertato no. 2*, op. 24) számos elemet átmentett azokból a játékmódokból, melyeket az egykori stúdiós improvizációkban alkalmazott.

Kétségtelen, hogy ezek az improvizációk jelentették az első komoly törésvonalat a „harmincasok” generációja és az Új Zenei Stúdió tagjai között. A két generáció zenefelfogásának és útkeresésének radikális szétválását dokumentálja az a párbeszéd, melyet Jeney Zoltán húsz évvel később a *Majd, ha leírójátok, eljövök* című szöveg-kompozíciójának utószavában így idézett fel:

1970 decemberében Durkó Zsolttal futottam össze. Kérdésére – „Ezer éve nem láttalak, hogy vagy, mit csinálsz?” – az ez idő tájt elkezdett improvizálási gyakorlatoktól föllelkesülve szívélyesen és kíváncsiságtól sem mentesen invitáltam, hogy hallgassa meg valamelyik következő improvizációmat. Durkó, mint aki karót nyelt, a következőt válaszolta: „Majd, ha leírójátok, eljövök”. Megvallom, hogy ennek a mondatnak az értelmét – különösen az improvizációval összefüggésben – azóta sem sikerült megfejtenem.<sup>23</sup>

Durkó szavai nyomán Jeney hétrészes szöveg-parafrazist írt, melynek szarkasztikus stílusjátékaiban nemcsak a kompozíciós módszerekről és a stiláris preferenciákról való teljes

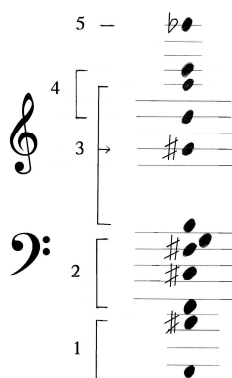
<sup>22</sup> A rendelkezésre álló dokumentumok szerint ez volt az egyetlen alkalom, amikor az ismert jazz zongorista Szabados György közreműködött az Új Zenei Stúdió hangversenyén. [A zenei elképzelések alapján különbözők voltak, s már a koncertet megelőző próbán kiderült, hogy aligha közelíthetők egymáshoz. Vidovszky és Wilhelm meg is beszéltek, legfontosabb instrukcióként, hogy a legfontosabb, hogy ők legyenek a hangosabbak...]

<sup>23</sup> Jeney: *Majd, ha leírójátok, eljövök*. (1989. december) Id. Jeney, 1991: 502.

nézetkülönbségüknek ad hangot, hanem sejtetni engedi azt is, hogy az Új Zenei Stúdió tagjai indulásukkor számítottak volna idősebb kortársaik biztatására és támogatására. Ám jelentős csalódást okozott számukra, hogy az idősebbek – közöttük is az a zeneszerző, akinek műveire indulásukkor az idősebb kollégának kijáró érdeklődéssel és megbecsüléssel tekintettek – nem viszonzotta ezt a figyelmet.

## Indeterminacy

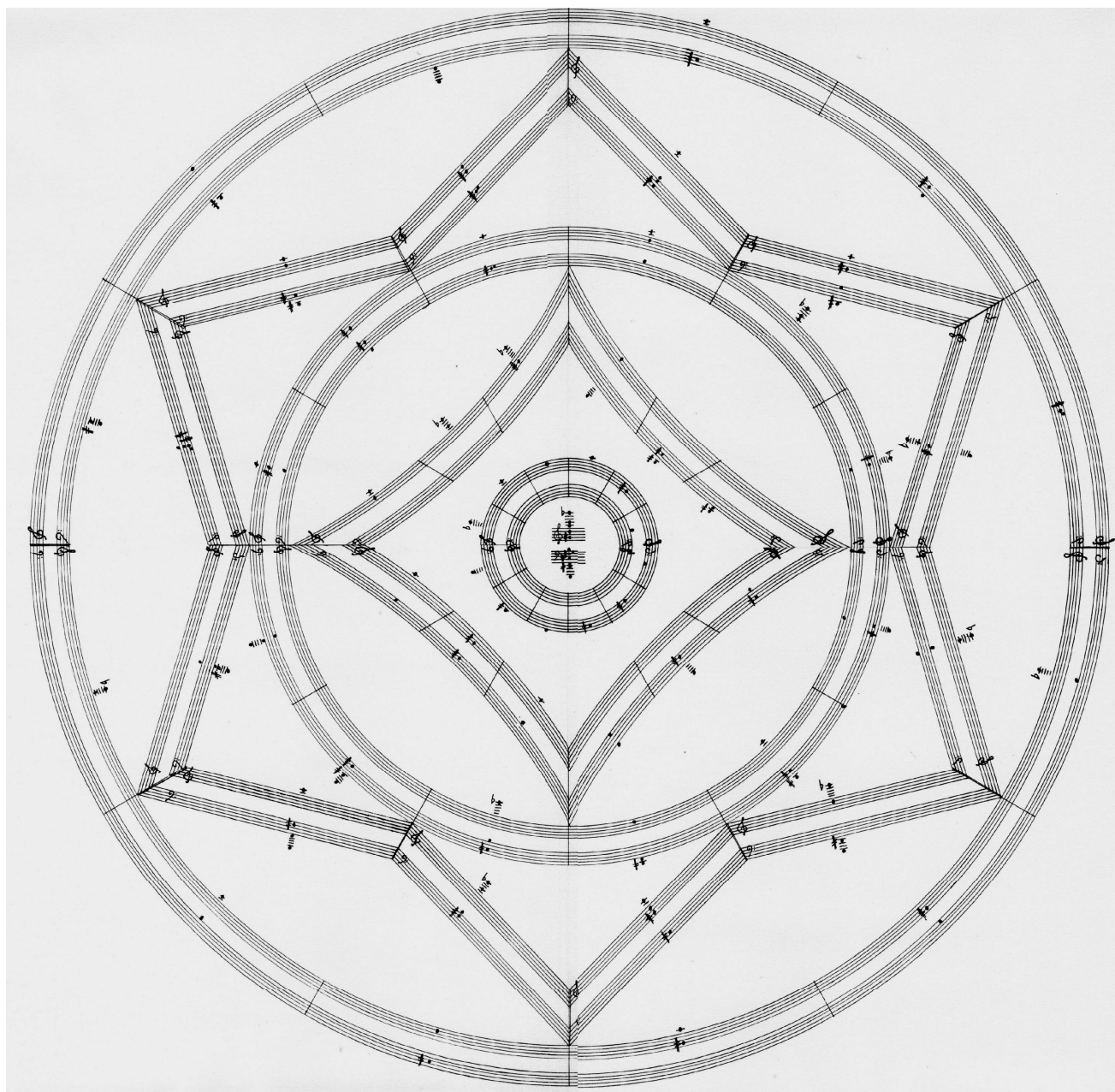
A 1972 tavaszán befejezett *Yantra* tanúsága szerint valószínűleg Jeney Zoltán volt az első, aki megpróbálta kombinatorikus hangzásmodellek alapján megtervezni a közös improvizációkat.<sup>24</sup> A *Yantra* az ebben az időben befejezett *Alef* hangkészletére épül – pontosabban arra a kromatikus skála 12 hangját és minden hangközét magába foglaló akkordra (tk. összintervallum-sorra), melyből a zenekari mű 13 percnyi zenéje épül.



1. ábra. Jeney: Alef – összintervallum akkord

Míg azonban az *Alef*ben minden zenei elem pontosan rögzítve van (a zenei folyamat az alapakkord hangszereléssel és dinamikai árnyalatokkal kiemelt különböző kivágatainak lassú váltakozásából bontakozik ki), a *Yantra*ban ennek éppen az ellenkezője történik. Az *Alef*ben zajló szigorú harmóniai folyamatok itt improvizatívva lazulnak, adott hangkészleten történő meditációs gyakorlattá válnak – erre utal a szankszkrit cím és a partitúra grafikus elrendezése. Nincs meghatározva az együttes létszáma és összetétele, szabad a játék időtartama, és az egyes szólamok hangcsoportjainak sorrendje, így kiszámíthatatlan az is, hogy milyen időelosztásban és hangszínbeli sűrűséggel szólalnak meg a hangok.

<sup>24</sup> A darabot Jeney, ifj. Kurtág György, Sály László és Vidovszky László mutatta be 1972. április 23-án.

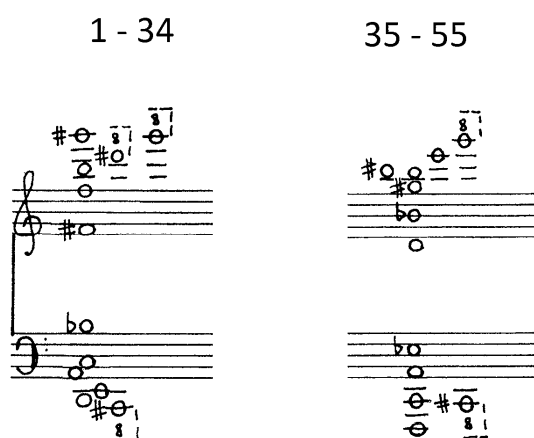


2. ábra. Jeney: Yantra – játszópartitúra (szerzői kézirat). A külső körön az összintervallum akkord első kivágatának (ld. az előző ábrát) 12 transzpozíciója helyezkedik el, befelé haladva a többi kivágaté, a yantra-ábra középpontjában a teljes akkord látható.

Jeney ugyanebben az időben egy harmadik darabot is komponált az *Alef*-akkord melodikus és harmonikus kibontásából. A zongorára, hárfára és csembalóra (vagy két preparált zongorára) írt *Round* az akkord öt különböző kivágatának permutációs alakzataira épül. A *Round* metrikája és időbeli arányai azonban pontosan rögzítve vannak, a hangkészlet egyetlen oktávban mozog, s dinamika mindvégig pianissimo, így a darab csak a hangzás belső mozgását tekintve nevezhető nyitott szerkesztésűnek.

1972 nyarán e kompozíciós módszerek megerősítést nyertek annak a reveláció erejű élménynek köszönhetően, mely Jeney Zoltánt, Sáry Lászlót (és Wilhelm Andrást) a darmstadti nyári szemináriumon érte. (Ld. II. fejezet 27. old.) A *nyitott mű* Darmstadtban többféleképp is megmutatkozó koncepciója akkoriban legégetőbb alkotói dilemmáikból mutatott kiutat, mert zeneszerzői fejlődésüknek olyan pillanatában találkoztak vele, amikor már maguk is alkotó módon tudták a felhasználni a Wolff-tól látott elveket és módszereket.

Az Új Zenei Stúdió körében 1972 őszétől készült művekben nyomon követhető a darmstadti élmények stílusformáló hatása, de arra is számos jel utal, hogy mindannyian saját zeneszerzői érdeklődésük szerint keresték az idegen minták feldolgozásának lehetőségeit. Egy új ars poetica megfogalmazásának is tekinthetjük az a felszólítást, melyet Sáry *Sounds for ...* című darabjának előszavában az előadókhoz intézett: „*Próbáljunk egy teljesen újfajta hang-, idő, intenzitás-összefüggést kialakítani.*”<sup>25</sup> A *Sounds for ...* két szakasza egy-egy 12 hangú akkordon alapul (1-34; 35-55. ütem), melyek hangközszerkezete eltér egymástól.



3. ábra. Sándor Sándor: *Sounds for ...* a két szakasz összintervallum akkordjai

<sup>25</sup> Sándor Sándor, 1976: 1.

4. ábra. Sály: Sounds for ... 2. oldal. A faktúraváltás a 35. egységnél látható. © by Editio Musica Budapest

A hangok időtartama, az intenzitás, a szín, a szünetek hosszúsága és a játékmódok szabadon választhatóak, mivel azonban a bennük lévő hangok mindig ugyanabban a regiszterben szólnak, a hangismétlések (az összintervallum-akkord hangjainak különböző kivágatai és kombinációi) a

folyamatosságot szolgálják. Az adott hangzásterben zajló zenei folyamat állandóságot (sőt: bizonyos értelemben monotóniát) sugall, a belső történések mégis mozgást, változatosságot és kiszámíthatatlanságot hordoznak – valószínűleg nemcsak Sáry, hanem az Új Zenei Stúdió minden tagja számára talán ez volt a legnagyobb újdonsága a tetszőleges elemek felhasználását az előadásban megengedő kompozíciós módszernek.

A hangmagasságok kivételével ebben a műben a zene minden összetevője szabad, van azonban egy szigorú megkötés, melyet a zeneszerző az előadásra vonatkozó instrukciókban külön kiemel: „*egyazon hang kétszer nem szólalhat meg azonos módon*”<sup>26</sup>, s az egymás után következő hangok között is a megszólaltatás legalább egy paraméterének változnia kell. Az előadóknak emlékezniük kell mindazokra a hangtörténésekre, melyeket a játék folyamán előzőleg már előidéztek. E szabály pontos végrehajtása olyan erős összpontosítást igényel, hogy – Sáry szerint – a mű előadása egy nehéz jóga-gyakorlathoz hasonlítható.<sup>27</sup> Játék közben akár az időérzés is megszűnhet, s a játékosok körül kialakuló spirituális körbe a hallgató is bekerülhet, ha a folyamatos, de kiszámíthatatlan változásokra összpontosít. Ideális esetben a Cage által leírt *folyamat-zene* jön létre, melynek kiszámíthatatlan történései fontosabbá válnak a hangtörténések logikájánál, a szerkezetnél és időbeli arányoknál. Sáry ilyen emléket őriz a mű egy 1973-as előadásáról, melynek során Jeneyvel és Vidovszkyval annyira belefeledkeztek a játékba (s velük együtt a feszült figyelemmel hallgató közönség is), hogy az előadásnak a zongorákat kitologató színpadi munkások vetettek véget.<sup>28</sup>

Darmstadtból hazatérve Jeney az 1972 őszén befejezett *Négy hangban* a *Yantrában* és a *Roundban* már felvetett ötletet dolgozta ki új formában, hangkészlete szerint a *Round*-nál is minimalizáltabb eszközökkel, előadásmódját tekintve azonban jelentősebb szabadsággal. A hangterjedelem itt mindössze egy nagyszeptim, az alapul szolgáló  $cisz^1-d^1-gisz^1-c^2$  hangzat az *Alef*-akkord két szegmensének egy oktávba transzponált változata. Bár a kotta csak az együtthangzásokként és dallamokként is felírható négy hangmagasság 75 permutációját rögzíti, s a megszólalás szinte minden más eleme az előadók döntéseitől függ, a négy hangmagasság mégis nagyon erős megkötést jelent: a véletlenszerűen létrejövő dallami és harmóniai alakzatokban bizonyos hangközök (n2, k3, t4, k6 és n6) egyáltalán nem szólalnak meg.

<sup>26</sup> I. m.: ugyanott.

<sup>27</sup> A zeneszerző szóbeli közlése. Hasonlóan fogalmaz a *Kreatív zenei gyakorlatok* 13. zenei játékának előadási instrukcióiban: „Jelen gyakorlatot *Sounds for...* című művem inspirálta, amely azóta is egyike a legnehezebben megtanulható és előadható daraboknak. [...] Jelen gyakorlat csak egy hangmagasság feldolgozását tekinti feladatának. [...] Amikor már nem tudjuk ellenőrizni a hang különböző változásait, hagyjuk abba a játékot. Ez a gyakorlat jelentette számomra a megfelelő készenléti állapot létrejöttét egy zenei próba vagy koncert előtt. *Hang-jógának* is nevezhetném emiatt. Sáry, 1999: 57.

<sup>28</sup> Egyetemi Színpad, 1973. május 14. A művet három zongorán szólaltatták meg.





5. ábra. Jeney: *Négy hang*. A kotta első oldalán szereplő első 35 permutáció. © by Editio Musica Budapest

A permutációk négyhangos csoportjai nem jelentenek frazeálási egységet; sorrendjük szabadon alakítható ki, az egyes permutációkon belül az egyes hangok vagy hangzatok az előadók szándékai szerint ismételhetők. Tetszőleges a hangszerelés és – minimálisan 4, maximálisan 11 játékos között – a játékosok száma, a hangok megszólaltatásának módja és a ritmus is. A szabadon választható hangszer-összeállításnak köszönhetően más lehet minden előadásban a hangzás, de a hangkészletbeli megkötés mellett itt is alapszabály, hogy

„Az azonos hangok (hangzatok) előadásmódja, minden újabb megszólaltatásuk esetén – a közvetlen ismétlést is beleértve – valamilyen paraméter szerint (tartam, dinamika, hangszín) különbözzön az előzőktől.”<sup>29</sup>

Vidovszky László 1972-ben nem utazott a többiekkel Darmstadtba, de ő már korábbi személyes élmények alapján nagyon is fontos információkkal rendelkezett az amerikai zene újdonságairól. 1970 októberében párizsi tanulmányútja során Boulez-, Berio-, Stockhausen- és Kagel-művek hangverseny-előadásai mellett végighallgatott egy kétnapos, koncertekből, előadásokból és filmvetítésekből álló Cage-fesztivált, jelen volt a *Song Books*, a *Zongoraverseny*, a *Rozart Mix* és a *Musicircus* előadásán. Az ekkor hallottak jelentőségét jelzi, hogy Vidovszky Párizsban minden ott beszerezhető Cage-könyvet és kottát megvásárolt, s magyarázatot ad arra, hogy a hazatérése utáni másfél év alatt nem fejezett be új művet, s hangzását és notációját tekintve egyaránt jelentősen átdolgozta a *Kettőst*. [Ld. a II. fejezet 18. old.] Cage művészetével való találkozása nemcsak a nyitott formák iránti érdeklődésének

<sup>29</sup> Jeney, 1976: 4.

kezdetei miatt volt fontos számára, hanem a hang és a látvány összekapcsolásának itthon addig ismeretlen módjaira is rávezette, melyek később gyakran visszatérő motívumai lettek zenéjének.

Az 1972 őszén komponált 405 és a *C+A+G+E Music no. 1* jelzik a radikális stílusfordulatot. A zongorára (vagy preparált zongorára) és tetszőleges összetételű kamaraegyüttesre írt 405 címe arra a 405 különböző szerkezetű akkordra utal, mely – a zongora és a kíséret találkozási pontjai mellett – a mű egyetlen pontosan rögzített eleme. A zenészek dönthetik el, hogy részben vagy teljesen preparálják-e a zongorát, hogy mekkora létszámú és milyen összetételű legyen a kíséző együttes, de ők határozzák meg a dinamikát, a hangszíneket, a tempót, a lehetséges dallami alakzatokat, az együtthangzásokat, a ritmust és az időtartamot is. A zongorista választhat, hogy az egyes akkordokban szereplő, frázisokként elválasztott hangokat milyen sorrendben, illetve együtthangzásként vagy dallamként játssza-e. Tetszőleges a zenekari akkordok hangjainak belépési sorrendje és hossza (de minden akkordnak meg kell szólalnia), a partitúrában megadott találkozási pontokon kívül a szólistának és a zenekarnak nem kell pontosan szinkronban lennie. A felsoroltakhoz *tetszés szerint* még egy réteg társítható: a teremben felvett hangokat ringmodulátorral átalakítva 5 másodperces késéssel a helyiségen kívülről vissza lehet játszani. A lényegében csak elméletben létező hangkiépítést tehát az előadás kelti életre, s nemcsak a „megszólaltatás” értelmében, hanem azzal is, hogy a zeneszerző által rögzített statikus rendszer az interpretáció által lazul fel s válik dinamikussá. Az alapanyagul szolgáló 405 akkord olyan erős keretként működik, hogy az alapvető előadási feltételek meghatározása után (tehát azonos zongora hangzás, azonos létszámú és összetételű együttes esetén) sem létezik ugyan a műnek két egyforma előadása, de mindig hasonlítani fog önmagára. (Az akkordok és a mű további elemzését ld. a 119-121. oldalon.)

A *C+A+G+E Music no. 1* hangkészlete Cage nevének hangmagasságokként is értelmezhető betűin alapul. A négy hang – az előadók pillanatnyi választásainak megfelelően – bármely oktáv-transzpozícióban játszható, a darabot öt elektromos orgonán kell megszólaltatni. Mivel a hangok sorrendje is a játékosok döntéseire bízva, a kotta mindössze hét időtartam halmazból és előadói instrukciókból áll, melyek a választások és döntések lehetőségeit sorolják fel. A megadott szabályok alapján alakítják ki a játékosok *saját szövegükben* a hangerőt, a hangzások sűrűségét, a hangterjedelmet, a metrumot. Bár az öt szólamban zajló zenei folyamat végeredménye lényegében kiszámíthatatlan, a négy hangra szűkített hangkészlet mégis egységessé teszi a darab arculatát, különböző előadások esetén is.

C+A+G+E Music

VIDOVSKY LÁSZLÓ [1972]

1,1,1,1,2,2,2,2,1,2,2,1,1,1,  
2,2,1,1,2,2,2,1,1,1,2,1,2,1,2,  
1,1,2,1,1,2,2,2,1,1,2,1,2,1,1,  
2,2,1,2,2,1,1,1,2,1,1,2,1,2,1,2

47,2,3,5,7,13,1,  
11,19,17,41,43,  
31,23,37,29

1,8,4,2,32,16,64

1,4,3,5,2,6,  
3,6,4,1,2,5,  
2,5,4,3,6,1,  
4,6,5,2,3,1,  
5,4,3,2,1,6,  
6,2,5,3,4,1,

2,5,13,8,3,5,  
2,8,3,2,8,5,  
3,2,8,3,5,13,  
5,5,34,8,5,3

9,10,11,12,13,14,15,16,17

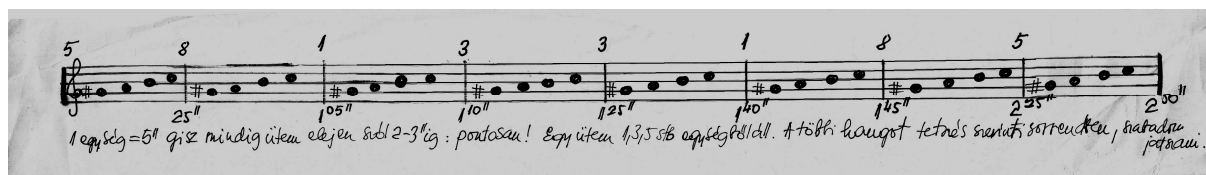
A játék közben *tudd*, hogy amit játszol, az a többiekével

1. azonos (szinkron, imitatív stb.)
2. összefüggő, belőlük származó (transzformációk stb.)
3. nincs kapcsolatban (az elérhető legnagyobb függetlenség)

6. ábra. Vidovszky: C+A+G+E Music No. 1. A partitúra 2. oldala.<sup>30</sup>

Négy hang az alapja Krizbai András 1972-ben tetszőleges együttesre készült *Hangok és idők* című darabjának is. Az emelkedő tetrachord-skála kiinduló gisz hangja mindig hosszú, a többi hang a pontosan megadott időegységeken belül bármilyen sorrendben játszható. A másodpercben megadott idő-arányok a Fibonacci-számsorra épülnek, s a vázlatok tanúsága szerint Krizbai – valószínűleg Sály *Hangnégyzetének* ötletét követve (Ld. 103. old.) – az egyes szólamok tagolását egy másodpercben számolt időegységekből összeállított bűvös négyzet alapján képzelte el. Mivel az időegységek szigorú rend szerint követik egymást, és a hangrendszer is kötött, a megszólaló zene összehatása itt is egyetlen hangzó modell köré rendeződik.

<sup>30</sup> Vidovszky-Weber (1997): 95. old.



7. ábra. Krizbai András: Hangok és idő. A szerzői instrukció szerint 1 egység = 5 mp. A gisz mindig az ütem elején szól 2-3 mp-ig: pontosan! Egy ütem 1,3,5,8 stb. egységből áll. A többi hangot tetszés szerinti sorrendben, szabadon játszani. Szerzői kézirat.

### Notáció: kottaképek, grafikus alakzatok, játékszabályok

A nyitott művek megszólaltatása kreativitást, szellemi függeséget és hangszeres értelemben is komoly fizikai készenlétet igényel a játékosoktól. Hangversenyeik előtt a Stúdió tagjai általában nem dolgozták ki pontosan a szólamaikat, de sok időt töltöttek a gyakorlással, mondhatjuk, a koncerteket megelőző próbák léptek a korábbi közös improvizációs gyakorlatok helyébe. Egy idő után meglehetősen nagy rutint szereztek a meghatározatlan elemeket tartalmazó művek megszólaltatásában, s a nagyobb együtteseket igénylő darabokban közreműködő zenészek (Simon Albert kamaraegyüttesének tagjai) között is többen akadtak, akik szívesen részt vettek ezekben a kreatív feladatokban. Kétségtelen azonban, hogy ezekben az előadásokban többnyire azok zenészek voltak a legjobb partnereik, akik egyébként is hangszerük virtuózai voltak, vagy akik már tanulóéveik alatt hozzászórtak a meghatározatlan elemeket tartalmazó darabok előadási követelményeihez, hangszeres igényeihez. A Stúdió tagjait a nyitott formájú darabok szembesítették először a klasszikus zenei lejegyzésmódok korlátaival, pontosabban azzal a jelenséggel, hogy e művekben az alapanyag és az időbeli történések rögzítésére, a megszólaltatás elveinek és az előadói szabadság határainak megjelenítésére a hagyományos notáció nem képes, vagy csak jelentős átalakításokkal alkalmazható.

A kotta e művek esetében, mint Wilhelm András írja

„... csak azt a zeneszerző által rögzített mozgásteret rögzíti, amelyen maradván még jól kontrollálható a darab azonossága önmagával: azt a kompozíciós minimumot, amely elegendő ahhoz, hogy a mű különböző előadások alakváltozatai közben is ráismerhető maradjon.”<sup>31</sup>

Jeney, Sály és Vidovszky 70-es évektől készült partitúráiban nyomon követhető a szándék, hogy az előadói szabadság lehetőségeinek jelölése összhangban legyen a lejegyzés pontosságával, másrészt pedig a gondolkodás logikáját is tükrözze. E kották közös jellemzője, hogy nem olvashatók együtt a felhangzó zenével (vagyis nem követhetők „partitúrából”), mert a bennük rögzített hangmagasságok és egyéb elemek csak kiindulásul szolgálnak (Jeney: *Négy hang*; Sály: *Sounds for...*) vagy nem szükségesek (Vidovszky: *C+A+G+E Music no. 1*), mert a mű lényegét főként az előadásra vonatkozó

<sup>31</sup> Wilhelm, 1996: 8.

játékszabályok hordozzák. Bár Wolff és Cage műveiben bőven találtak példákat e művek speciális kottaolvasási feladatainak leírására, magyar terminológia híján ismeretlen utakon jártak, amikor – klasszikus zenén nevelkedett előadók számára is érthetően – magyarul kellett megfogalmazniuk e darabok előadási instrukcióit.

Az amerikai zeneszerzők partitúráiból, valamint a 70-es évek első éveiben számukra hozzáférhető szakirodalom<sup>32</sup> illusztrációiból számos mintát láthattak a grafikus megoldásokra is. Ezekből a mintákból megtanulhatták, hogy a nyitott szerkezet (illetve az olyan zenemű, melynek egy vagy több eleme tetszés szerint realizálható az előadás során) minden esetben egyedi, a darab elképzelt összhatásának lényegét is tükröző lejegyzésmódot kíván. A notáció pontossága attól is függ, hogy a kötött és szabad elemek hogyan viszonyulnak egymáshoz, másrészt attól is, hogy a zeneszerző a darabnak mely paramétereire ad döntési lehetőségeket az előadónak, és melyekben ad teljes szabadságot. Emellett, a kottaképnek önmagában is szuggesztívnek kell lennie és meg kell könnyítenie az instrukciók megértését. A *Yantra* könnyen áttekinthető, grafikus alakzatba rendezett kottája – bár megszólaltatása nem kevés gyakorlást igényel – ösztönzőleg hat a játékosok fantáziájára. [Ld. a 91. oldalon] Jeney a darabhoz fűzött instrukciókban fontosnak tartotta megjegyezni, hogy „a továbbhaladási irányok egyetlen szólamban sem rögzíthetők előre, kizárólag az előadás folyamán alakulhatnak ki”, ugyanakkor külön felhívja a játékosok figyelmét arra, hogy „Az esetleges olvasási nehézségek elkerülése végett az egyes előadóknak célszerű előre memorizálnia a darab hangcsoportjait; az előadás során azonban a kotta használata kötelező, tekintve, hogy a kotta képi elrendezéséből – yantra – kapott információk döntően befolyásolhatják az előadás lebonyolódását.”<sup>33</sup>

Más esetekben a notációs eljárás az alkotói alapötletet is érzékelteti, mint Jeney 1973-as *A szem mozgásai I-III.* című zongoraműveiben<sup>34</sup>, ahol a szabálytalan alakzatban elhelyezett akkordok kottaképe (valószínűleg Cage *Winter Music* című művének mintái nyomán is) a sorrendi szabadságot valamint a dinamikai és játékmódbeli kötetlenséget szolgálja.

<sup>32</sup> Richard Kostenaletz Cage könyvének kottapéldái e tekintetben igen fontosnak bizonyultak. (Ld. Kostenaletz, Richard (ed.), *John Cage*. London: Allen Lane, 1971; Sárosi László a könyvet német fordításban olvasta: Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1973.)

<sup>33</sup> Ld. szerzői kézirat.

<sup>34</sup> *A szem mozgásai I.* – zongorára; *A szem mozgásai II.* – két zongorára; *A szem mozgásai III.* – három zongorára (1973)

Schmidt Nórának

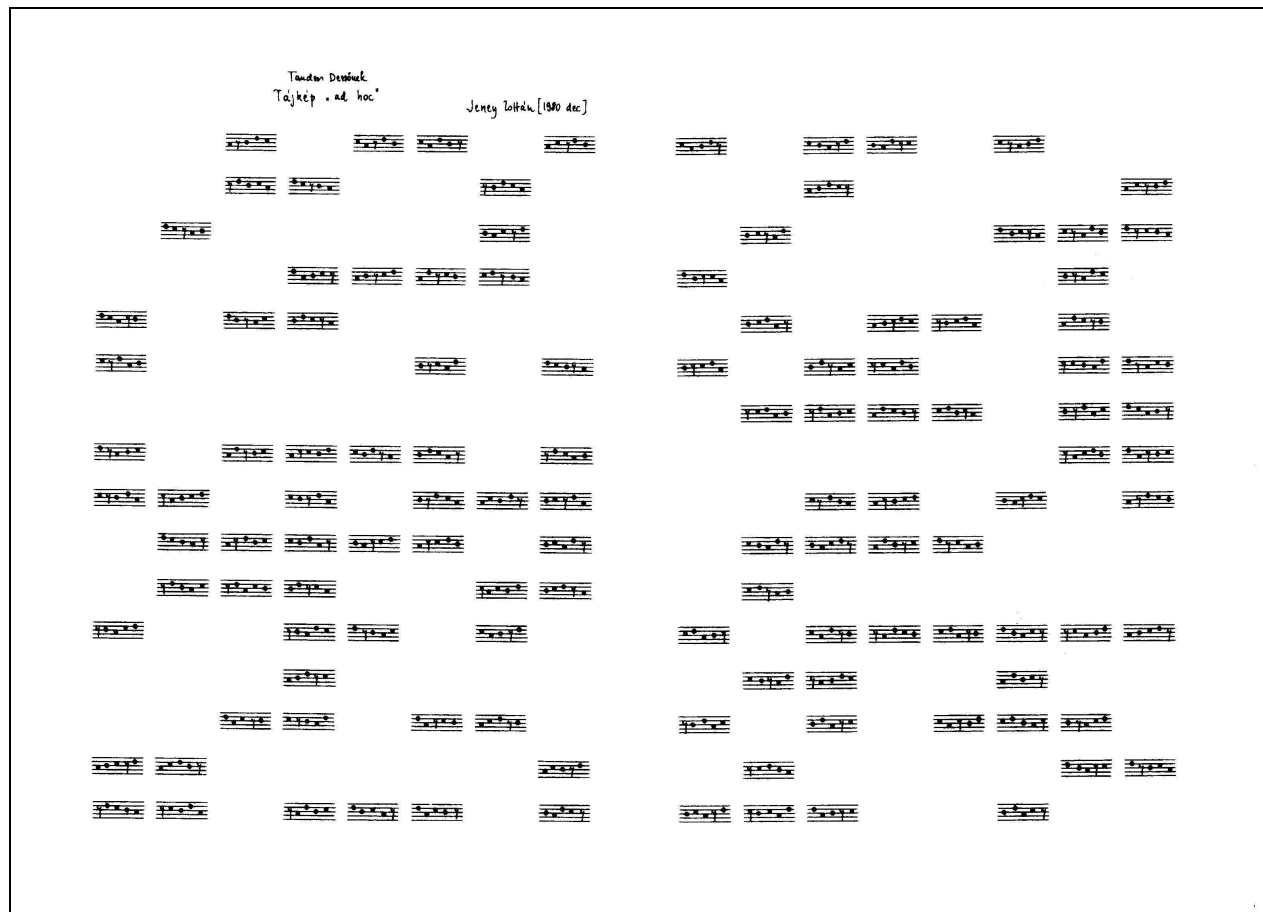
A szem mozgásai I  
zongorára

Movements of the Eye I.  
for piano

Jeney Zoltán  
/1973/

8. ábra. Jeney: A szem mozgásai I. Szerzői kézirat. (Az eredetileg 297 x 420 méretű lap arányainak megtartásával).

Az 1980-ban dallamhangszerre és hangszalagra írt *Tájkép ad hoc* dallamhangszer-szólamában a szétszórtan elhelyezett (Tandori azonos című képverséből származó) rövid dallamok olvasási sorrendjének szabadságát a kottakép maga is sugallja.

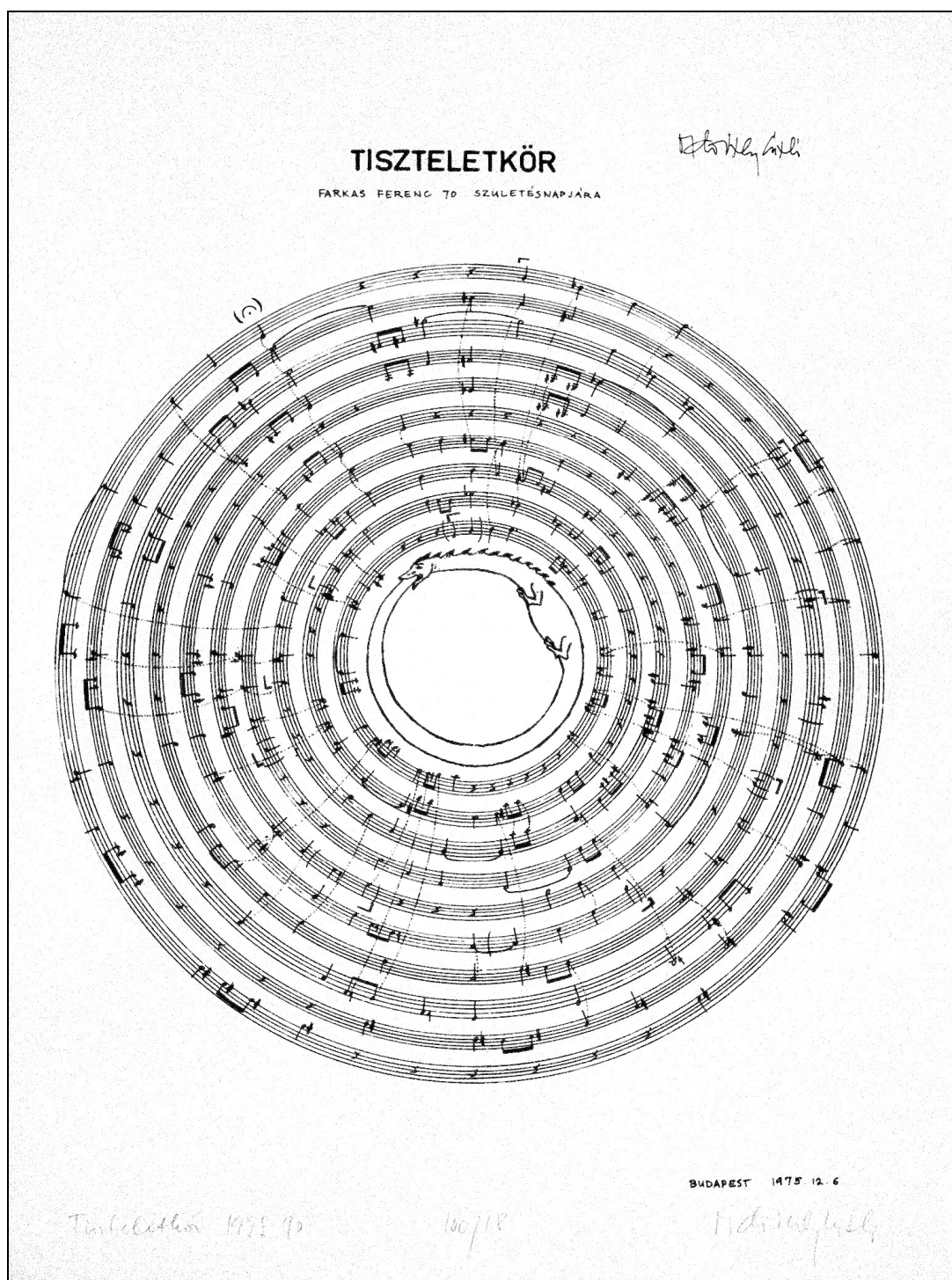


9. ábra. Jeney: *Tájkép ad hoc* – szerzői kézirat<sup>35</sup> az eredeti arányok megtartásával.

Vidovszky László a Farkas Ferenc 70. születésnapjára írt *Tiszteletkör* (1975) című művének lejegyzésében a humor és a célszerűség egyaránt jelen van. A saját farkába harapó sárkány köré körkörös alakban felírt játszópartitúra tíz gyűrűjében Farkas Ferenc *Cantus Pannonicus* című művének egy (minden szólamban azonos, de különböző hangmagasságokra transzponált) témája látható. A szólamok azonos hangjai egyben átjáróul is szolgálnak, ahol a játékosok egyik szólamból átléphetnek egy másikba, s a szerzői javaslat szerint „az együttes tagjai szabadon vándorolhatnak az egyes szólamok között”.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Tandori (1981), 21-22.

<sup>36</sup> Vidovszky-Weber, 1997: 136



10. ábra. Vidovszky: Tiszteletkör – szerzői kézirat. (Az eredeti oldal-arányok megtartásával.)

Bár a közösen játszott művek notációs ötleteiben párhuzamosságok és egymásra gyakorolt inspirációk is érzékelhetők, Jeney, Sály és Vidovszky 70-es években komponált darabjaiban a grafikai megoldások nemcsak az adott mű kompozíciós sajátosságait tartalmazták, hanem személyiségüket és vizuális fantáziájukat is tükrözték. Sály számára már 1972-től egyre nagyobb jelentősége lett a zenei folyamat határozott időbeli elrendezésének, s ezért műveiben mindinkább előtérbe került az



egyenletes (néha csak a háttérből, hangi összefüggésekből érzékelhető, máskor hallható pulzációként is jelenlévő) mozgás. Ez legtöbbször olyan játékszabályokat jelentett, melyek a hangok és szünetek hosszúságát pontosan rögzítették, s az előadók csak a hangmagasságok, a játékmódok és a hangszínek megválasztásában kaptak szabadságot. A *Hangnégyzet* és a *Mágikus C* (1972) játszópartitúrája egyetlen bűvös négyzetként lerajzolt – de betűk helyett hangmagasságokat jelentő – táblázat (pontosan meghatározott hanghosszúságokkal), melyet a két műhöz külön-külön írt szerzői instrukciókban megadott lehetőségek szerint kell olvasni. A *Mágikus C*-ben szerző további olvasási változatok kipróbálására is buzdítja a játékosokat.<sup>37</sup>

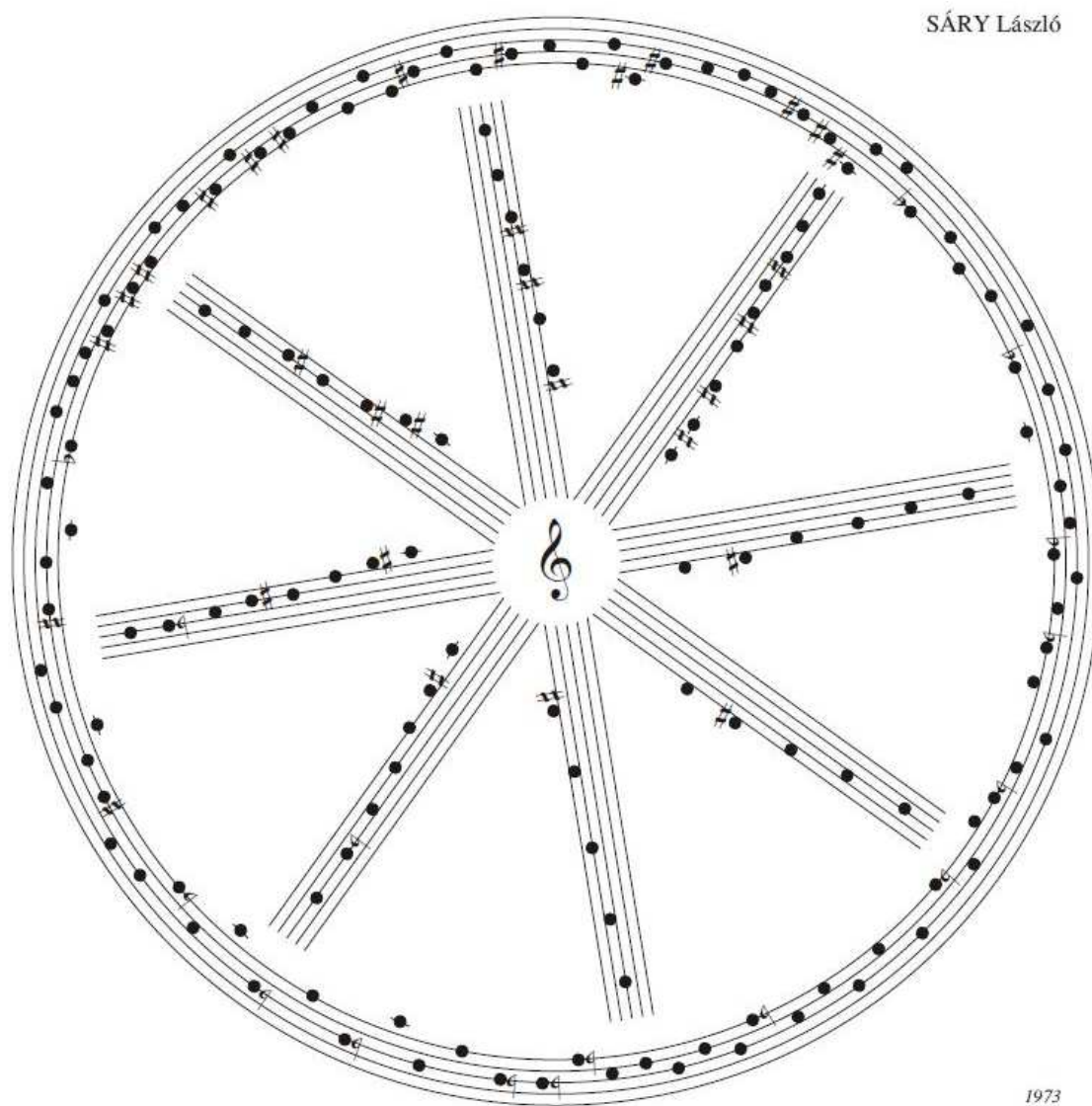
15 <b>C<sub>#</sub></b>	12 <b>G<sub>#</sub></b>	14 <b>A</b>	8 <b>H</b>	10 <b>D<sub>#</sub></b>	5 <b>F</b>	6 <b>F<sub>#</sub></b>	10 <b>G</b>
12 <b>G<sub>#</sub></b>	10 <b>G</b>	13 <b>E</b>	10 <b>A<sub>#</sub></b>	11 <b>C</b>	8 <b>H</b>	10 <b>A</b>	6 <b>F<sub>#</sub></b>
14 <b>A</b>	13 <b>E</b>	7 <b>C</b>	12 <b>G</b>	6 <b>C<sub>#</sub></b>	15 <b>D</b>	8 <b>H</b>	5 <b>F</b>
8 <b>H</b>	10 <b>A<sub>#</sub></b>	12 <b>G</b>	13 <b>F</b>	10 <b>D</b>	6 <b>C<sub>#</sub></b>	11 <b>C</b>	10 <b>D<sub>#</sub></b>
10 <b>D<sub>#</sub></b>	11 <b>C</b>	6 <b>C<sub>#</sub></b>	10 <b>D</b>	13 <b>F</b>	12 <b>G</b>	10 <b>A<sub>#</sub></b>	8 <b>H</b>
5 <b>F</b>	8 <b>H</b>	15 <b>D</b>	6 <b>C<sub>#</sub></b>	12 <b>G</b>	7 <b>C</b>	13 <b>E</b>	14 <b>A</b>
6 <b>F<sub>#</sub></b>	10 <b>A</b>	8 <b>H</b>	11 <b>C</b>	10 <b>A<sub>#</sub></b>	13 <b>E</b>	10 <b>G</b>	12 <b>G<sub>#</sub></b>
10 <b>G</b>	6 <b>F<sub>#</sub></b>	5 <b>F</b>	10 <b>D<sub>#</sub></b>	8 <b>H</b>	14 <b>A</b>	12 <b>G<sub>#</sub></b>	15 <b>C<sub>#</sub></b>

11. ábra. Sály: *Hangnégyzet* – nyolc játékosra, tetszőleges hangszerekre.

Másik olvasatban: *A mágikus C* – hat játékosra, tetszőleges hangszerekre. © by Editio Musica Budapest  
A hangmagasságok mágikus négyzete egyúttal maga a partitúra. A hangok mellé írt számok az egy alapegységre vonatkoztatott időtartamot és az ugyanolyan hosszú szünetet is jelzik. Egy egység egy másodpercet jelent, ami minden előadóra egyformán vonatkozik. A zeneszerző a hangok leolvasási sorrendjére számos tervet dolgozott ki, melyeket előadási javaslatként pontosan lerajzolt, de megadta a lehetőséget arra is, hogy az előadók maguk határozzák el, honnan kezdik el és milyen irányban folytatják a 64 hang leolvasását.

<sup>37</sup> A mű elemzését ld. Szitha, 1999a: 39.

A *Kerekezésben* (1973) az ötvonalas szisztémából rajzolt kerék küllőinek skáláit és külső kör dallamát négy vagy több játékosból álló tetszőleges együttes tagjai bárholnan elkezdhetik és az óramutató járásával egyező vagy azzal ellentétes irányban játszhatják, bármilyen regiszterben, bármilyen játékmóddal. A hangok olvasására itt is több lehetőség van: akkord-játékra alkalmas hangszereken a dallamokból akkordokat is lehet képezni, melyek szűk- vagy tágfekvésben egyaránt megszólalhatnak.



12. ábra. Sály: *Kerekezés* – © by Editio Musica Budapest

A nyitott művekben kipróbált grafikai ötleteket Sály később azokban a zárt szerkezetű műveiben is szívesen alkalmazta, melyek belső logikájáról a grafikus ábrázolás több információt adott a játékos számára, mint a hagyományos kottakép (*Csigajáték*, *Az ég virágai*, *Egy kis harmóniai labirintus*, *Hoquetus a 3*, *Hoquetus a 4*).

Speciális notációs feladatot adtak a nem konkrét hangmagasságot adó tárgyakra vagy hangolatlan ütőhangszerekre készült művek, valamint azoknak a folyamatoknak a lejegyzése, amelyeknek a ritmus a kötött eleme, s az előadók a konkrét hangmagasságokat határozzák meg. Ezekben a művekben a hangszerek többnyire tetszőlegesek, vagy néhány rögzített szabály alapján választhatóak. Mivel itt is az egyenletes – vagy éppenséggel a kiszámíthatatlan – ritmikus folyamatokra és a hangszínek változásaira irányul a figyelem, a hangmagasságok kidolgozását vagy az instrukciók segítik, vagy a kottakép arányai szuggerálják. Sály – Wolff és Feldman notációja nyomán – a *Párhuzamos mozgások*ban (1978) a vonalrendszert nem konkrét hangmagasságok jelölésére, hanem a hangszerek regisztereinek felosztására használta, melyeken belül meghatározott szabályok alapján a játékosnak kell döntenie a hangmagasságról. A választások lehetőségeit a kottához fűzött magyarázat tartalmazza. 1981-ben Sály egy konkrétabb formában (a hangmagasságok pontos megjelölésével) kidolgozta a partitúrát, és itt már csak a regiszterek megválasztását és a hangszercsoportok összeállítását hagyta az előadókra.<sup>38</sup>



13. ábra. Sály: *Párhuzamos mozgások*. 1978-as változat. Szerzői kézirat.



14. ábra. Sály: *Párhuzamos mozgások*. 1981-es változat. © by Editio Musica Budapest

<sup>38</sup> Az 1981-es változat a Szombathelyi Szimfonikus Zenekar és a bemutatót (1981. október 12.) vezénylő Petró János számára készült. Ez a változat jelent meg nyomtatásban. A szerzői instrukciók szerint „Egy-egy szólamot 4-8 olyan hangszer játszhat, amely a hangot azonos intenzitással tartani tudja. A leírt hangok csak violinkulcsban olvashatók, de regiszterben bárhova helyezhetők.” Sály, 1986: 2.

Jeney a hét részből álló, tetszőleges együttesre (meghatározatlan hangmagasságokra) készült *Being-time* sorozat (1979-1999) partitúráiban a dinamika és a hangok hosszúságának érzékeltetésére minden műre önállóan érvényes jelrendszereket dolgozott ki – a játékmódokra vonatkozó utasításokat e művek esetében is a kompozíció kottájának integráns részét képező instrukciók tartalmazzák. (A sorozat ismertetését és a kottapéldákat ld. a 145-145. oldalon)

### Elektronika és komplex hangzó tér

Jeney és Vidovszky 1972-től élő elektronikát is bevont nyitott szerkezetű kompozícióiba. A *Négy hangban* minden hangforrás (hangszerek, emberi hang, konkrét hangmagasság megszólaltatására alkalmas tárgyak, generátorok) modulálható elektronikusan, de a zeneszerző kiköti, hogy a modulált és a direkt hang arányát úgy kell megválasztani, hogy „a négy hang állandósága az előadás minden pillanatában hallható legyen”.<sup>39</sup>

Vidovszky műveiben az elektronika nemcsak a hangszínek-lehetőségeket gazdagította, hanem egy őt kezdettől fogva foglalkoztató zenei célt is szolgált: a hangzó tér megsokszorozásának és kitágításának lehetséges eszköze volt. Ha a helyszín lehetővé teszi, a 405-ben a közönség csak a zongoristát látja a színpadon, mert a kísérő együttes a színpad hátsó részében függönnyel eltakarva játszik. Az ehhez tetszőlegesen társítható elektronika segítségével a teremben felvett hangokat szinuszhullám és ringmodulátor segítségével átalakítva öt másodperces késéssel játsszák vissza a termen kívül elhelyezett hangszórókból. Egy zeneszerzői ismertető szerint a három rétegben három különböző idő és tér jelenik meg: a „reális” zongora, a „valószínű” zenekar és az „emlék” szerepét betöltő ringmoduláció.<sup>40</sup> A *surround* hangzás ebben az értelmezésben (ideális előadási körülmények között) a 405 költői programjának többértelműségét nyomatékosítja. A három billentyűs hangszerre és kisegítő elektronikus berendezésekre írt *Circus*-ban (1974) az elektromos orgonákon megszólaló különböző tempójú, körkörös mozgású dallamok dinamikáját három másik játékos folyamatosan változtatja, majd további három játékos nyolc (körben elhelyezett) hangszóróba irányítja. A cél a térben körkörösén változó komplex és kiszámíthatatlan hangzó folyamatok megteremtése volt, de maga a zeneszerző is úgy vélte később, hogy a darab elképzelései szerinti pontos előadása megoldhatatlannak bizonyult a 70-es évek technikai eszközeivel (a tempóváltások mérőútjait végtelenített magnószalagokról hallgatták a játékosok – látványosan megmutatva *circus*–*circulus* egy további értelmét is). E zenei és akusztikai ötletek megoldását később jelentősen megkönnyítette a

<sup>39</sup> Jeney, 1976: 4.

<sup>40</sup> Vidovszky, 2005: 71.

számítógéppel vezérelt technológia.<sup>41</sup> (Áthidaló megoldásként Vidovszky a *Circus*-t hangszalagon is realizálta 1977-ben.)

Korábban soha nem próbált szerepe volt az elektronikának Vidovszky 1975-ben komponált RENORAND-jában, melyben a nyitott szerkezet az élő elektronika bevonásával jön létre. Alapja egy tetszőlegesen kiválasztott reneszánszkori vokális vagy hangszeres kompozíció, melynek élő előadásban megszólaló szólamait külön-külön sávokon rögzítik és különböző (szólamonként előre meghatározott) késleltetési időkkel visszajátsszák. Az eredeti hangzás a visszajátszott szólamokban az „or” vagy „and” kapcsolások eredményeként válik véletlenszerűvé és kiszámíthatatlanná.

A hangok színpadi térben zajló vándorlásának ötletét Vidovszky elektronikus moduláció nélkül is alkalmazta. A 49, 64, 81 vagy 110 előadóra, különböző hangolású sípokra írt *Souvenir de J.*-ben (1977) a játékosok egymásnak adják át a hangokat, s mint Kroó György egykori leírásából<sup>42</sup> kitűnik, az állandóan változó hangzásirányok ugyanolyan fontos elemét jelentik a műnek, mint a játékosok mozgásából létrejövő színpadi látvány. A Keserü Ilonával közösen létrehozott *Hang-Szín-Tér* című installációban a hangok egy (Alexander Calder mobiljaihoz hasonló) nyitott szerkezetű műtárgy saját zenéjévé válnak. A (80x80x80 cm-es háromszög raszteren) felfüggesztett 127 színes síp a levegő-befúvásoknak köszönhetően váltakozva szólal meg, a zeneszerző utasítása szerint annyira halkán, hogy a hangokat csak a sípok között sétáló látogatók hallják.



15. ábra. Keserü Ilona-Vidovszky László: *Hang-Szín-Tér* (Műcsarnok, 1982. június)

<sup>41</sup> Vidovszky-Weber, 1997: 86.

<sup>42</sup> „Ami szól, lebegő hangsáv, kiszámíthatatlan belső hangmozgásokkal, hangmagasságok, hangerők és hangszínek követhetetlen hullámaival. Szépsége, ha tetszik, zsongító hatású, ha tetszik, amorf természeti tárgyé, hallgatása bizonyos beléfeledkezéshez, merengéshez hasonló.” Kroó, 2011: 257.

## Nyitott művek összetett alapanyagokból

Az Új Zenei Stúdió körében 1972-73-ban komponált nyitott szerkezetű művek voltaképp kis alapegységekből (akkordokból, hangközkapcsolatokból, és a belőlük létrehozható rövid motívumokból) kibontott, előre megtervezett hangzásmodelleken alapuló egyéni vagy csoportos improvizációknak tekinthetők. A későbbi években viszont olyan darabok is születtek, melyekben a hasonló játékszabályokat jóval összetettebb alapanyagokra alkalmazták. Ebbe a körbe már azok a művek is beletartoznak, melyek konkrét ritmus-, vagy ritmus- és dallam-struktúrára épülnek (Jeney: *Being Time I-VII*; Sály *Párhuzamos mozgások*, Vidovszky: *Tiszteletkör*, *RENORAND*) vagy egyenletes mozgást tartalmaznak (Sály: *Hangnégyzet*, *Mágikus C*), készült azonban néhány olyan kompozíció is, melyek alkotórészei nem rögtönzött módon játszható alapelemek, hanem saját struktúrával rendelkező panelek. Vidovszky a *Szóló obligát kísérettel* (1979-82) hét szóló és hét kíséret tételét önálló rövid darabokként is értelmezhető zenei egységekként írta le. A szólók és kíséret- szólamok bármilyen sorrendben és kombinációban párosíthatók egymással, leolvasásukban és interpretációjukban (a hangszerek kiválasztásában is) jelentős szabadságot vagy döntési lehetőségeket kapnak az előadók. A dallami alakzatok és harmóniasorozatok klasszikus művekből származnak, de eredeti környezetükről és karaktereikről megfosztva felismerhetetlenek, s az előadók döntései nyomán az adott előadás feltételei szerinti új zenei összefüggések jönnek létre belőlük.

A héraikleitoszi filozófia zenei lenyomata Jeney Zoltán *Héraikleitosz H-ban* című darabja, mely Tandori Dezső egyik képverse, a *Héraikleitosz emlékoszlop*<sup>43</sup> nyomán készült. A vers egyetlen, szóköz nélkül, függőlegesen, oszlopba tördelt mondat („Próbáldmegelsőolvasásramegmondanihány sor.”), melyben – a költő magyarázata szerint – a „héraikleitoszi mozzanat” az, hogy „... mire az olvasó – néző – megtudja, mi lenne a feladata, már nem végezheti el, mert első olvasásra kellett volna megmondania, hány sort alkotnak a betűk.”<sup>44</sup> A lehetetlen feladat zenei párhuzamaként Jeney nyitott formát alkalmaz, melynek kiinduló alapanyaga egy 108 hangból álló (nem periodikus tagolású, szabálytalan ritmusú) pseudo-modális dallam. A játék menete a szerzői utasítás szerint: „Játszd el a dallamot, vagy más valaki előadásában hallgasd meg azt, majd próbáld emlékezetből eljátszani.”<sup>45</sup> Az előjátszásnak szólóhangszeren kell történnie, a felidézésben a szólóhangszertől a kamaraegyüttesig bármilyen összetételű együttes részt vehet. Mivel a dallam ritmikai és modális kiszámíthatatlansága miatt egyetlen meghallgatás során egy nem átlagos képességű zenész számára is aligha memorizálható (ezért pontos felidézése sem valószínű), a szerző megengedi, hogy a játékosok

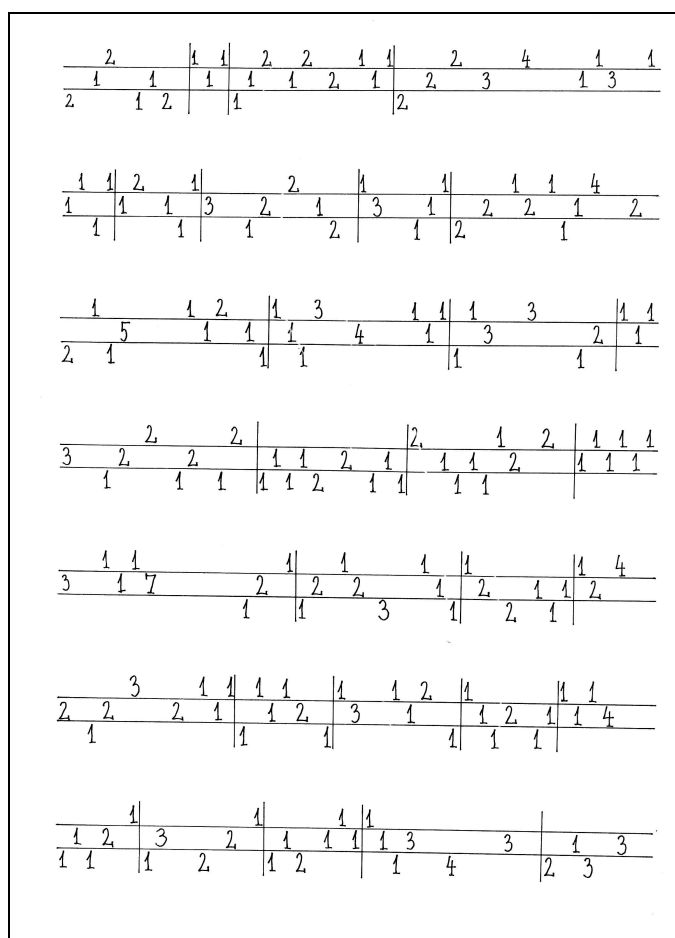
<sup>43</sup> Tandori, 1983: 183.

<sup>44</sup> Tandori, 1981: 7. Érdemes megemlíteni, hogy a mű egyetlen valóban *autentikus* elolvasása Esterházy Péteré lehetett, aki véletlenül éppen ezen a versen számolta meg, hogy az első közlésének (A semmi konstrukciója, 1974) helyt adó *Magyar Műhely* című folyóirat (43-44. szám) egy oldalának tükrét hány sor teszi ki, mikor a maga ottani publikációjának oldalbeosztását tervezte meg. Ld. Esterházy Péter: „Otthon”. in *A kitömött hattyú. Írások*. 30-34. Budapest: Magvető Kiadó, 1988:

<sup>45</sup> I.m.: 20.

részleteket és töredékeket is játsszanak s szüneteket is tartsanak. Az előadás menetét és időtartamát a játékosok memóriájának pontossága és a felidézhető motívum-töredékek száma határozza meg: a műnek akkor van vége, amikor már minden előadó kimerítette saját memóriájának lehetőségeit. A pontos reprodukció képtelensége által a mű az időutazás kivitelezhetetlenségének zenei metaforájává válik.

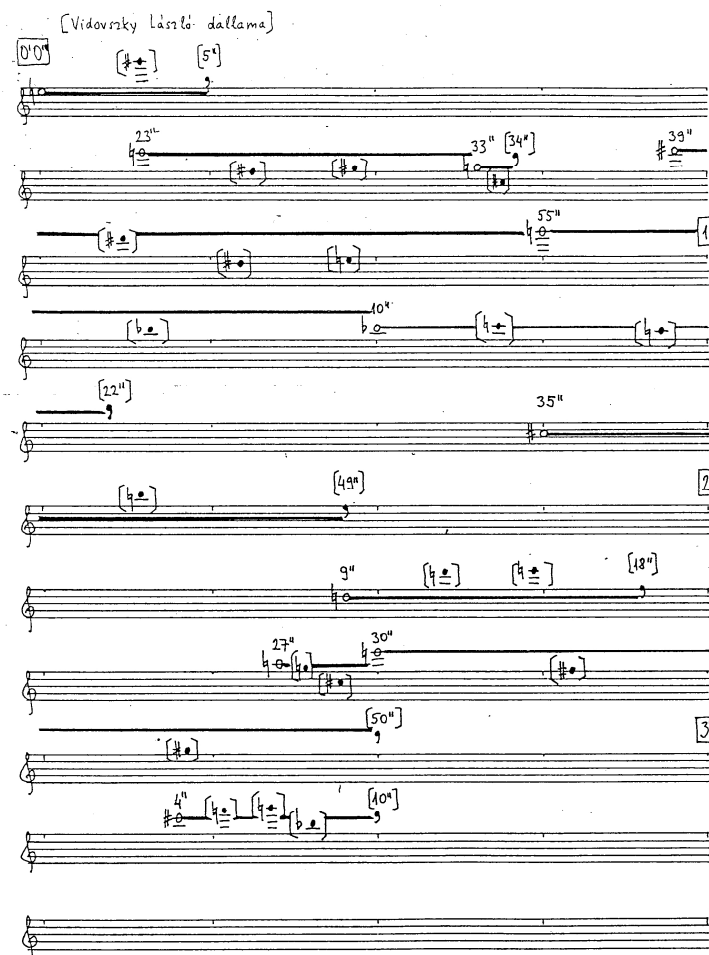
A Stúdió hangversenyein megismert művek hatására Serei Zsolt már zeneakadémiai éveiben használt nyitott szerkezeteket. (*the; Társalgás négyszögben*) Később ez a módszer már inkább stílusjáték vagy *hommage*-referencia volt számára. A *Huszonegy dallamtöredék* (három különböző ütőhangszerre és 6, 12 vagy 18 dallamhangszerre) ötlete 1981-ből, a Simon Alberttel folytatott hosszú megbeszélések alatti lapszéli dallam-firkálgatásokból származik, de csak 1988 tavaszán készült el, az 1987 szeptemberében elhunyt Morton Feldman emlékének ajánlva. A dallamhangszereken játszó zenészek mindannyian ugyanazt a kottát kapják. Az olvasási módokra (kulcsok, dinamika, dallamképzés, tempó, tagolás, ritmus) pontos instrukciókat kapnak, melyek alkalmazásának módjaira szintén számos döntési lehetőségük van. Az ütőhangszer-játékos egyben a karmester is, számokkal lejegyzett szólama (bárhol kezd is el) a darab ritmikus vezérfonala lesz.



16. ábra. Serei: 21 dallamtöredék, ütő-szólama. Szerzői kézirat.

Szinte minden történés az előadás folyamán meghozott döntéseken múlik, a kottában rögzített elemek valójában csak azt a célt szolgálják, hogy a részletekben zajló kiszámíthatatlanság az összeadódó zenei eseményekben mégis valamilyenfajta egyensúlyt és állandóságot sugalljon. E tekintetben válik a darab Morton Feldman zenéjének emlékművévé.

A *Hét perc húsz évre* az Új Zenei Stúdió megalakulásának huszadik évfordulójára készült. A mű tizenkét szólama – egy-egy húsz hangból álló dallam a Stúdió tizenkét tagjának<sup>46</sup> szánva – a hangzás és a hangrendszer legfontosabb pilléreit és a zenei történések hozzávetőleges időbeli menetét határozza meg. Nem szükséges mind a tizenkét szólamot eljátszani, mert az előadók nemcsak a hangszerek kiválasztásában kapnak szabad kezet, hanem abban is, hogy a szólamokból – legalább hattól a teljes létszámig – hányat játszanak el.<sup>47</sup> Minden szólam más-más regiszterben hangzik fel, de külön-külön mindegyik egy oktáv és egy kvint hangterjedelembe mozog. A rendelkezésre álló hét percen belül a játékos húsz hangot játszik és húsz egységnyi szünetet tart, melyek szólamonként más-más elosztásban szerepelnek.



17. ábra. Serei: *Hét perc húsz évre*. Vidovszky László szólamának (dallamának) első oldala. Szerzői kézirat.

<sup>46</sup> Csapó, Dukay, Eötvös, Jeney, Kocsis, Ifj. Kurtág, Kurtág, Sály, Serei, Simon, Vidovszky, Wilhelm.

<sup>47</sup> A mű bemutatóján, a Stúdió megalakulásának 20. évfordulójára rendezett szilveszteri hangversenyen (1990. december 31.- 1991. január 1.) csak Simon Albert szólama hangzott el Serei Zsolt előadásában.



A húsz fő-dallamhang és a szünetek időtartamát a zeneszerző másodpercekben határozta meg. A hangzás kiegészülhet választható hangokkal is; ezek megszólaltatása az előadó döntésétől függ. A szólamok indítása tetszőleges, az első hang elhangzása után minden további játékos akkor kezd, amikor a saját óráján a következő perc elindul. Szinte kiszámíthatatlan, hogy egyszerre hány hang szólal meg, s a kialakuló hangzásban hogyan összegződnek dallamokká, konszonanciákká vagy disszonanciákká, sűrű vagy ritka zenei folyamatokká a kottában szereplő hangmagasságok és időtartamok. A Stúdióban eltöltött évek iránti nosztalgikus iróniát jelzi az instrukciók *titkos záradéka*: a szabályok szigorúak, de ha csak az Új Zenei Stúdió tagjai adják elő a darabot, szólamuk megszólaltatásában teljesen szabad kezet kapnak.

### Nyitott formából zárt kompozíció

Nyitott szerkezetű műveket az 1970-es évek első felében komponáltak legnagyobb számban a Stúdió komponistái, de e technikát olykor a későbbiekben is használták: Vidovszky az 1990-es évek végén Machaut műveiből kiindulva írt szabad szerkezetű dalciklusokat (*Machaut követése I-III; Machaut-kommentárok*); Jeney Sándor 60. születésnapjára írt egy tetszőleges kidolgozású kompozíciót *60 hang Sándor Lászlónak* címmel. Halász Péter rendező halálának egyéves évfordulóján Jeney, Sándor és Vidovszky egy közös improvizációval is fellépett a Műcsarnokban rendezett emlékező koncertsorozaton.<sup>48</sup>

Elsősorban Sándor és Jeney műveiben találunk példákat arra, hogy a nyitott művekben felvetett ötletekből – a tetszőleges vagy választásokra bízott elemek rögzítésével – zárt szerkezetű darabokat is komponáltak. Sándor László egyes műveit maga is állomásoknak tekinti egy későbbiekben pontosabban kidolgozott vagy teljesen rögzített forma között. Eddigi életművében több ilyen belső kompozíciós kapcsolat is létrejött. A *Kreatív zenei gyakorlatokban* leírt különböző játék-ötletek egy részéből zárt formájú darabok készültek. (*Tyukodi pajtás; Néhány szó mindig eltűnik, majd ismét előkerül; Remek hang a futkosásban*) A *Párhuzamos mozgások* említett két verziója (melyből csak a második jelent meg nyomtatásban) csupán annyiban tér el egymástól, hogy a második változatban az elsőben csak regisztereikben meghatározott hangmagasságok immár konkrét hangmagasságokként vannak lejegyezve.

Közös ritmikai alapstruktúrája alapján összefüggő kompozíciós láncot alkot a *Négy vagy több előadóra*, az *Hommage à Dohnányi* Sándor által írt szólama, a *Koan bel canto* és a *Pentagramm*. Az elsőként 1976-ban leírt ötlet (*Négy vagy több előadóra*) egy 45 percen keresztül 1620 ütemben zajló hang-folyamat. Az egyenletes mérőütések maguk az ütemek: egy perc alatt 36 ütemet, azaz 36

<sup>48</sup> Halász Péter *Szellemidézés*. 24 órás dokumentumfilm ősbemutató és non-stop életmű kiállítás. Budapest, Műcsarnok, 2010. március 19-21. Az Új Zenei Stúdió hangversenyére március 19-én került sor *Hommage à Péter Halász* címmel.

mérőütést hallunk<sup>49</sup> - pontosabban az ütemek kezdetét a hangok sebességének változása teszi hallhatóvá. Az ütemek ugyanis egyenletes mozgású hangcsoportokkal vannak kitöltve, melyek gyorsasága az egy ütemben szereplő hangok mennyiségétől függ. Egy ütemben lehet egyetlen hang, de lehetséges maximumként akár tizenöt is. Az üres ütem egy ütésznyi (azaz 1,6 mp) szünetet jelent.



18. ábra. Sály: *Négy vagy több előadóra* (0.00 - 0.30). Szerzői kézirat.

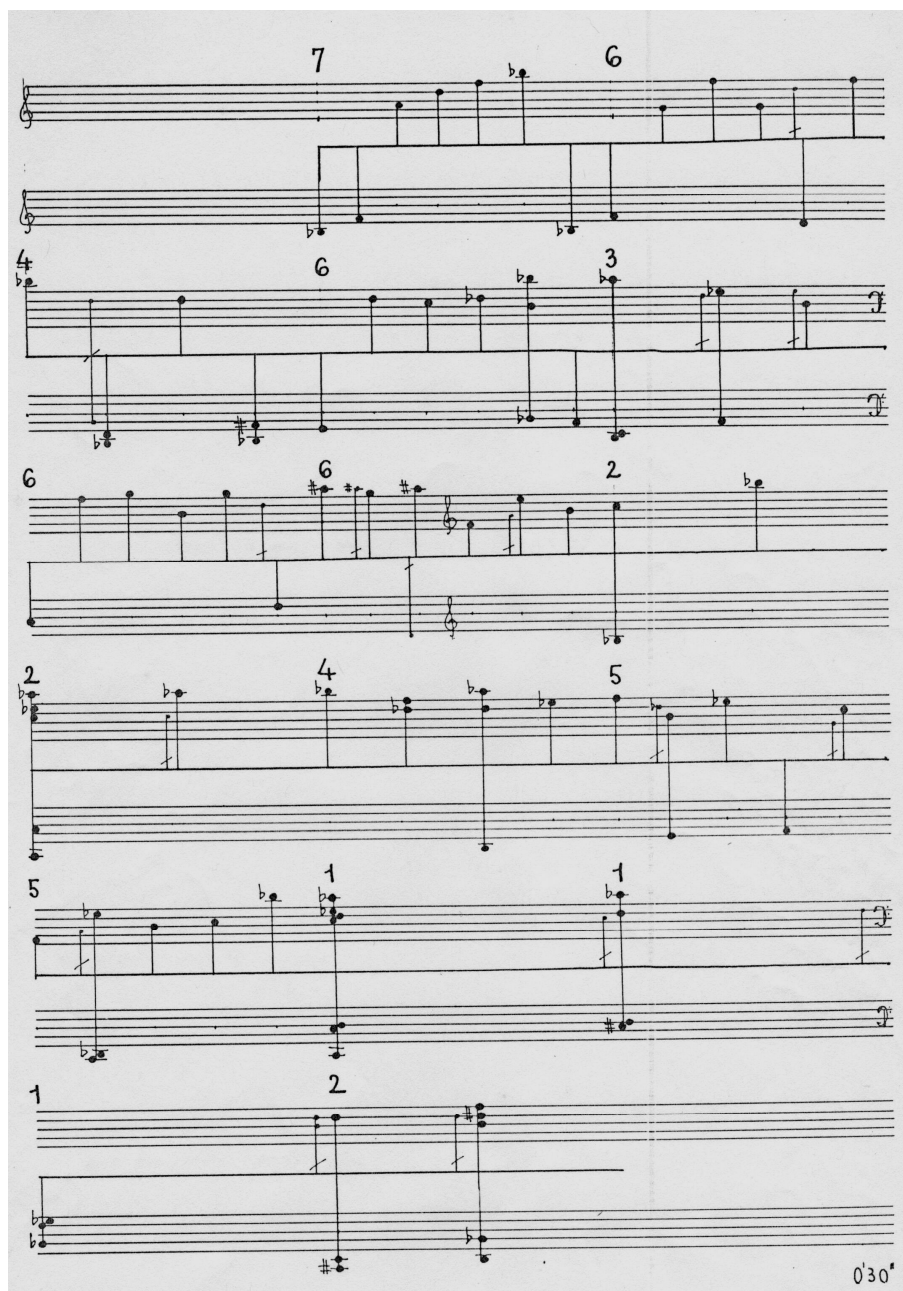
Mivel a kompozíció során alig hallunk egymás mellett két egyenlő számú hanggal kitöltött ütemet, a különböző számú hangcsoportokat sebességváltozásokként érzékeljük, melyek egyetlen közös eleme a mérőütés, vagyis az egy ütemet jelentő alapüktetés lesz. Az öt vonalon jelzett hangmagasságok tetszőlegesek, s csak az egymás mellett megszólaló hangok egymáshoz való viszonyát jelzik. A darab címe is jelzi, hogy a hangszerválasztás is szabad. Ennek a műnek a 15-17. perc közötti részlete lett a Dukay Barnabással, Jeney Zoltánnal, Kocsis Zoltánnal és Vidovszky Lászlóval közösen írt *Hommage à Dohnányi* (1977), Sály László által írt szólama, immár konkrét hangmagasságokkal. Az akkordokként lejegyzett hangsorozatok (melyek kötött sorrendjén belül az egyes ténylegesen játszandó hangok kiválasztása eredetileg szabad volt) a bemutatón az orgonaszólamot játszó Wilhelm András dolgozta ki.

<sup>49</sup> Egy ütem, azaz ütés hossza hozzávetőlegesen 1,6 mp, vagyis MM=36.

19. ábra. Sály: *Hommage à Dohnányi* – orgonaszólam (11.43 - 14.07)

A darab metamorfózisának következő állomása – a költő versének címét kölcsönözve – a Tandori Dezsőnek ajánlott *Koan bel canto* (1979) volt. Ez a változat a *Négy vagy több előadóra* című darabban leírt folyamat első 17 percének kidolgozása az *Hommage à Dohnányi* orgonaszólamának

kibővítésével. Ebben a leírásban a hangok már meghatározottak, az előadói szabadság csak a hangszer megválasztásában van, mely lehet zongora, csembaló vagy cimbalom.



20. ábra. Sály: Sály: *koan bel canto* (00 - 00.30)

A két évvel később befejezett *Pentagramm* zongoraszólama teljes egészében a *Koan bel canto* anyagán alapul, mégsem átiratról vagy meghangszerelt változatról van szó. A hat játékosból öt egy-egy hangolatlan ütőhangszercsoporton játszik, a hatodik pedig preparált zongorán. Egy-egy ütőhangszercsoportban mindig öt különböző hangminőség – kő-, fa-, cserép-, üveg- és fémhang – szólal meg. Az ütők komplementer módon játszva követik a folyamatosan mozgó zongoraszólamot. Szólamaik a zongora hangjainak térbeli meghosszabbításává válnak, olyan hoquetus anyagává, mely

zörejhatású ellenpontként, elektronika nélkül létrehozott „ringmodulációként” társul a preparált zongora hangjainak folyamatos mozgásához.

Az 1986-ban írt *Telihold* partitúráját Sály a tizennégy évvel korábbi *Hangnégyzet*ben és a *Mágikus C*-ben rögzített alaprajzból dolgozta ki. (Ld. a 103. oldalon lévő ábrát.) A vonós kamarazenekar szólamai a hatvannégy hangból álló dallamot a szólamukban kezdőhangként rögzített pontokról kiindulva kezdik el, s mindenki végigjátssza a bűvös négyzet minden hangját. Ebben a formában a darab voltaképpen nyolcszólamú kánon, melynek az egyes szólambelépésekkel egyre komplexebbé váló szakasza itt nem szerepel, csak az a formarész, amelyben már mindegyik szólam részt vesz a zenei folyamatban. A létrejövő homogén hangzásból és az egyenletesen mozgó hosszan és halkan tartott hangokból csak a C hangok emelkednek ki, mert a gong megszólalásai ezeket a hangokat feltűnően kierősítik. A C-k hangsúlyos foltjai már-már tonális összefüggéseket is eredményeznek, jelentőségük azonban a címben jelzett éjszakai kép hangulatának megteremtésében is van.

Ezen a módszeren túlmutat, s inkább a variáció-sorozat elvéhez hasonlít Jeney Hérakleitosz-sorozata, melyben a Tandori versekben jelenlévő költői eszközök alapján változnak a *Hérakleitosz H-ban* alapötletének feldolgozásmódjai – lényegében a költői eszközök zenei transzformációiként. A mai napig bővülő Hérakleitosz-darabok az alapötlet többféleképpen kidolgozott, szóló zongorára és többféle együttesre konkretizált változatai, melyben jelentős szerepet kapnak a dallam kontrapunktikus feldolgozásmódjai.

## 2. Kölcsönvett rendszerek, talált tárgyak, vezérlőelvek

Az experimentális zenében a kompozíciós módszerként alkalmazott véletlen eljárások két módon befolyásolhatják a zenemű jellemzőit. Michael Nyman a *chance determination processes* [véletlen bevonásával meghatározott folyamatok] és *people processes* [emberi folyamatok] elnevezésekkel különíti el a komponálás folyamatába épített és a mű megszólaltatásába beépített meghatározatlanságot.<sup>50</sup> A kiszámíthatatlan kimenetelű zenei eseményekről beszélve maga Cage is szétválasztja a komponálás közben alkalmazott véletlen eljárásokat és az előadásba beépített választási lehetőségeket<sup>51</sup>. Míg az előbbi nem szükségszerűen eredményez meghatározatlanságot, addig az előadásba beépített véletlen, különösen, ha az előadók közötti interakciókon alapul, nem szerkezeteket (structures), hanem kiszámíthatatlan zenei folyamatokat (processes) hoz létre.<sup>52</sup> Míg a komponálás folyamán alkalmazott véletlen-eljárásoknak az alapelemek (hangmagasságok, ritmus) megszervezésében van jelentőségük (létezésükről a hallgatónak nem is kell tudnia), az előadói meghatározatlanság nyitott szerkezetű művet eredményez. A nyitottság mértéke attól függ, hogy a

<sup>50</sup> Nyman, 1999: 6. Pintér Tibor előbbi *véletlen meghatározottságú folyamat*ként utóbbit *előadói folyamat*ként fordítja. (Ld. Nyman, 2005: 32.)

<sup>51</sup> Cage, 1973: 36.

<sup>52</sup> Cage, i.m.: 38.

zeneszerző kompozíciónak mely elemeit rögzíti pontosan és a tetszőleges elemekben mekkora szabadságot hagy az előadónak.

Amikor Cage a *Music of Changes*-ben (1951) a hangmagasságokat, a ritmust, a hangszínt, a tempót és a dinamikát az ősi kínai jóskönyv a *Ji King* számgeneráló szisztémája segítségével létrehozott számok alapján határozta meg, a mű alapanyagát nem a hallás vagy az intuíció, hanem egy a zenei folyamattól független rendszer segítségével alakította ki, egy sok száz elemből felépített, megkomponált „raktár” egységeiből válogatva. Nyman Dick Higgins-re hivatkozva e módszer újdonságát és zeneszerzéstechnikai konzekvenciáját abban látja, hogy „az anyag eltávolodik a szerzőtől, aki így megengedi, hogy a zenei folyamat egy általa kiválasztott idegen rendszer által jöjjön létre.”<sup>53</sup> Ez az eljárás a szerializmus és az experimentális zene közötti sarkalatos különbségre is rávilágít: míg az előbbiben a totális kontroll ellenére is tradicionális zenei mechanizmusok alapján jön létre a mű, az utóbbiban a komponálás első fázisában idegen rendszerek veszik át az intuíció szerepét. Cage számára e találmánya nyomán a zenei innovációnak határtalan távlatai nyíltak: papírhibák, számsorok, grafikus alakzatok, csillagképek, természeti jelenségek, időarányok vagy akár idegen zeneművekből átvett folyamatok is kiindulási rendszerévé válhatnak egy kompozíció alapanyagának. Mindez azonban nem több, csak kiindulás, az anyag megformálása (tehát a valódi kompozíciós munka) csak ezután következik. Az idegen rendszerek az épületek elkészülte után már nem látszó tartóelemekhez és gerendákhoz hasonlóak; az általuk generált rendszer önálló zenei összefüggéseket hoz létre. Véletlen eljárásokból létrehozott alapanyagokból zárt és nyitott mű egyaránt készülhet.

A közös rögtönzésekkel, majd a nyitott művekkel való munka során már a 70-es évek elején nyilvánvalóvá vált Jeney, Sály és Vidovszky számára, hogy a tradíciók elvetésével megszerzett szabadság a zenei alapanyag és a forma kialakításának eszközeiben is radikálisan új gondolkodásmódokat igényel. Mivel ebben az időszakban egyikük számára sem tűnt reális alternatívának, hogy a korábbi hangrendszereket vagy a zenetörténeti tradíción alapuló kompozíciós mechanizmusokat továbbra is alkalmazzák, a hangversenyeiken játszott külföldi darabok (és olvasmányaik) tapasztalatai nyomán is a funkciók rendet, a formátan és a hagyományos zenei retorika szabályait (vele együtt a hangszerekhez köthető figurációkat és idiómákat) Cage, Wolff és mások mintái nyomán e hagyományos metódusokat zenétől független logikai rendszerekkel kezdték helyettesíteni. E felismerés jelentőségét hangsúlyozta Wilhelm András 1979-ben Jeney Zoltán szerzői lemezének előszavában:

„Aligha adatott még művésznek nagyobb felelősség és nagyobb szabadság, mint eszközeinek teljes kötetlensége és a művészeti ág alaptörvényeinek tökéletes nyitottsága. Ha valamely művészet eljut az

<sup>53</sup> „The importance of Cage’s chance methods of the early 50s, according to Dick Higgins, lay in the placing of the material at one remove from the composer by allowing it to be determined by a system he determined.” Nyman, 1999: 6.

elméleti konstrukció ilyen tiszta képletéig, az alapelemek legegyszerűbb permutációja is mű, hiszen állít; ekkor minden munka: kutatás. Az effajta műalkotás - a megvalósítás komplexitása ellenére is hihetetlenül egyhangú: az eszköz igen hamar kiismerszik, ám továbbra is *tart*; eszköz volta hirtelen teret hoz létre önmagából, önmaga köré, s ebben a pillanatban a mű csak akusztikus realitásként, tisztán auditív megjelenésként lesz érvényes. Ha az időt fogjuk fel a zene legfontosabb közegeként, könnyen megérthetjük, hogy miért a hangok az akcenciák; miért adódhat a hangok rendje véletlen műveletekből, vagy zenén kívüli rendszerek zenei átkódolásából.”<sup>54</sup>

A nem zenei eredetű rendszereket az Új Zenei Stúdió tagjai *talált tárgyként* (found objects, objets trouvés) emelték át saját műveikbe. Eltérően azonban Marcel Duchamp paradigmatisz jelentőségű műtárgyaitól és a Duchamp nyomán kibontakozó képzőművészeti irányzatok ready-made eljárásaitól, a *talált tárgyként* használt elemek eredeti alakjukban nem jelennek meg, mert elfedik őket a segítségükkel létrehozott, önálló zenei összefüggésekként felhangzó folyamatok. A korszak magyar neavantgarde képzőművészete mellett meghatározó jelentőségű volt (Jeney és Sárosi számára) Tandori Dezső költészete, mely a nyelvi virtuozitás legmagasabb mércéjével mutatott alternatívát és bátorítást az „Ugyanez elmondható bármiről”<sup>55</sup> alkotói magatartására.

Az objet trouvé-elemek 70-es évek második felétől rejtett zenei rendszerekként vagy zenei idézetekként is megjelentek Jeney, Sárosi, és Vidovszky zenéjében, sőt fiatalabb Stúdiós zeneszerzők műveiben is. Ezek darabok ugyanakkor már a tradícióhoz való visszatalálás útjait is jelezték, egyre átjárhatóbbá vált bennük a határ a rejtett rendszerek, az idézetek és az intertextuális eljárások között.

A kölcsön-rendszerek használatával a Stúdió tagjai olyan kompozíciós eszköz birtokába jutottak, melyeket saját fantáziájuk szerint formálhattak és – sok módosítással és kiegészítéssel – olykor máig is használnak. A véletlen bevonásával végzett kompozíciós munka és az előadói szempontból nyitva hagyott szerkezetek az 1970-es években a Stúdió szerzőinek műveiben más lényeges újdonságokat is magukkal hoztak: a szerkezet alaprégeinek tudatos redukcióját és – ezzel összefüggésben – az idő egyenletes tagolásának sokféle formában megmutatkozó igényét. E két új jelenségnek köszönhetően zenéjük az elkövetkező években a zenei minimalizmus hatáskörzetébe is belekerült. Mind a minimalizmus, mind a kölcsönvett rendszerek felhasználása addig ismeretlen, új hangot hozott a kortárs magyar zenébe.

### c. Szöveg alapú zenei rendszerek

Zenei *kriptogramokat* (Zarlino elnevezése szerint *soggetto cavato*-kat<sup>56</sup>) a reneszánsz vokálpolyfónia korszaka óta használnak a zenetörténetben. A legtöbbször nevekből létrehozott dallamok – akár

<sup>54</sup> Wilhelm 1979a: 1.

<sup>55</sup> Tandori Dezső: *Egy talált tárgy megtisztítása*. (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1973), 46.

<sup>56</sup> *Le institutioni harmoniche* (1558)

Ferrara hercegéről, akár Bach vagy Schumann nevéből származnak – közös vonása, hogy a betűk önmagukban is elolvashatók abszolút vagy szolmizációs hangmagasságokként. Felhasználásuk módja is hasonló évszázadok óta: a betűkből nyert motívumok zenei témákként épültek bele a formába az adott kor harmóniai és formatani szabályai szerint. E jelenséggel Vidovszky és Jeney műveiben is találkozunk. Új ars poetica jelképe volt a két C-A-G-E hangokra épített mű 1972-ben és '73-ban (Vidovszky: *C+A+G+E Music No. 1 és No. 2*), Jeney részéről Tandori Dezsőnek szánt hommage-geztusként is felfoghatjuk, hogy a képvers és kotta vizuális rokonsága mellett a *Tájkép „ad hoc”* az a-d-h-c hangokra épül (az o betű helyén minden permutációban nyolcad értékű szünet szerepel). A későbbi években Vidovszky *A magyarországi változásokra* (1989) című négykezes zongoradarabjában az Esz-D-Esz, illetve fi[sz]-desz<sup>57</sup> hangokat, majd Dukay Barnabás 50. születésnapjára klarinéra és zongorára írt *1 DB darab*-ban (2000) a d-b hangokat használta soggetto cavato-ként.

A szöveg alapú komplex rendszerek nemcsak a soggetto cavato elvtől, hanem minden zenetörténeti hagyománytól eltérő elgondolást tükröznek. A betűk mechanikus átírása zenei összefüggésektől független logika – a felhasznált szöveg logikája – szerint vezérli a hangmagasságokat. Mivel – az előzetesen kitalált kód szerint – azonos betűnek mindig ugyanaz a hang felel meg, a hangok ismétlődései a szavakban szereplő betűk előfordulásainak gyakoriságától függnének, a létrejövő zenei összefüggések véletlenszerűek, gyakran ismétlődő szavak esetén motivikus ismétlődéseket, monotóniát, centrumhangokat, belső szimmetriákat is létrehozhatnak. Jeney, Sály és Vidovszky egymástól függetlenül kezdett kísérletezni szöveg alapú hang- és ritmus-rendszerekkel. Egybehangzó elbeszélésük szerint eleinte egymással sem beszéltek róla, csak az elsőként elkészült darabok után. Bár a kompozíciós munka véletlen-eljárásaira Cage és Wolff ekkoriban tanulmányozott műveiben többféle ötletet találtak, ezzel az elvvel náluk nem találkozhattak, mert egyikük sem alkalmazta. A szövegekódolási eljárásokat tekinthetnénk akár az Új Zenei Stúdió saját találmányának, ha a módszerre való rátalálás nem lett volna egyik szinte kézenfekvő állomása az útkeresésnek. Vidovszky László 1995-ben Olsvay Endrének beszélt arról, hogy csak utólag értesült Clarence Barlow és Messiaen hasonló eljárásairól.

„A 70-es évek elején állandóan új meg új szempontokat próbáltam beépíteni a komponálásba, és egy írott szöveg betűihez rendelttem hangokat – nem tudván, hogy ez egy 500 éves trükk, és a 60-as években Messiaen is foglalkozott e kérdéssel. És jött akkor Eötvös Péter, s mondta, hogy Clarence Barlow is éppen ezzel foglalkozik. [...] Azóta már személyesen is ismerem Barlow-t, szeretem is, amit csinál, de ez esetben kifejezetten arról van szó, hogy két zeneszerző egymástól függetlenül párhuzamosan gondolkodik. Véletlenül éppen olyasmivel kezdtem foglalkozni, mint ő – mielőtt hallottam volna felőle.”<sup>58</sup>

<sup>57</sup> Alighanem az egyedüli zenei témák, amelyek egy politikai pártok nevéből épültek. A primo szólamban csak az esz-d hang szól mindvégig kétszólamú kánonban.

<sup>58</sup> Olsvay, 1995: 23. (Angol nyelven. Idézet a magyar nyelvű kéziratból.)



Az ötlet háttérében Jeney, Sály és Vidovszky literátus érdeklődése állhatott, melynek köszönhetően ugyanolyan intenzitással kerestek inspirációkat olvasmányaikban, mint zenei élményeikben. Másrészt, mindhárman olyan egyéni megoldások után kutattak, amelyeket aztán saját kompozíciós elvekként hosszabb távon is használni akartak. A módszerben rejlő lehetőségeket sem ítélték meg egyformán. Szövegkódokon alapuló alapanyagokkal Vidovszky és Sály a 70-es évek közepétől nem foglalkozott, Jeney számára viszont ez a technika alapvető jelentőségűvé vált.

Vidovszky László 1972 őszén befejezett 405 darabja volt valószínűleg egyik első Magyarországon elkészült zene, melynek hangkészlete és formája idegen rendszerből származik. A 405 hangkészlete 405 szón, Tandori Dezső *Nyers* című versén alapul.<sup>59</sup> Vidovszky az ereszkedő kromatikus skála hangjait (a c<sup>3</sup> és H közötti hangtartományban) a magyar ABC betűinek feleltette meg, megkülönböztetve a hosszú és rövid magánhangzókat és önálló hangmagasságokként kezelve a kettős betűket (gy, ly, ny, sz, zs) is. A zenekar 405 akkordja ugyanezekből a szavakból származik, ott azonban a kódrendszer nem a magyar, hanem a latin ABC-n alapul, s a kettős betűk két különböző hangmagasságot adnak.

#### a. Zongora

A	Á	B	C	CS	D	E	É	F	G	GY	H	I	Í	J	K	L	LY	M	N	NY
c <sup>3</sup>	h <sup>2</sup>	b <sup>2</sup>	a <sup>2</sup>	a <sup>2</sup>	g <sup>2</sup>	f <sup>2</sup>	f <sup>2</sup>	e <sup>2</sup>	e <sup>2</sup>	d <sup>2</sup>	c <sup>2</sup>	c <sup>2</sup>	h <sup>1</sup>	b <sup>1</sup>	a <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	f <sup>1</sup>	f <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>

O	Ó	Ö	Ő	P	Q	R	S	SZ	T	TY	U	Ú	Ü	Ű	V	W	X	Y	Z	ZS
e <sup>1</sup>	d <sup>1</sup>	c <sup>1</sup>	c <sup>1</sup>	h	-	b	a	a <sup>2</sup>	g	f <sup>2</sup>	f	e	e <sup>2</sup>	d	c <sup>2</sup>	-	-	-	c	H

#### b. Zenekar

A	Á	B	C	D	E	É	F	G	H	I	Í	J	K	L	M	N	O
c <sup>3</sup>	h <sup>2</sup>	b <sup>2</sup>	a <sup>2</sup>	f <sup>2</sup>	e <sup>2</sup>	e <sup>2</sup>	d <sup>2</sup>	c <sup>2</sup>	c <sup>2</sup>	h <sup>1</sup>	b <sup>1</sup>	a <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	f <sup>1</sup>	f <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>

Ó	Ö	Ő	P	Q	R	S	T	U	Ú	Ü	Ű	V	W	X	Y	Z
e <sup>1</sup>	d <sup>1</sup>	c <sup>1</sup>	c <sup>1</sup>	-	h	b	a	a <sup>2</sup>	g	f <sup>2</sup>	f	e	-	-	d <sup>2</sup>	d

21. ábra. Vidovszky: 405 – betűk és hangmagasságok rendszerei a zongora és a kamaraegyüttes szólamaiban.

<sup>59</sup> Tandori 1968: 103-106.

405

VIDOVSKY László

1 2 3 4

Keyboard

Orchestra

Modulation

22. ábra. VidoVszky: 405 – 1-5. ütem. 1972-es változat. Szerzői kézirat.

F	e	l	e	n	e	d	e	k		e	g	y		é	l	ő		r	é	s	n	y	i	t
---	---	---	---	---	---	---	---	---	--	---	---	---	--	---	---	---	--	---	---	---	---	---	---	---

23. ábra. A hangmagasságokat vezérlő szavak.

Minden szó a betűk által generált zenei gesztus, melyet a szólóhangszer akkordként, arpeggio-ként vagy dallamként egyaránt megszólaltathat. Az együttes többi tagja maga dönti el, hogy az egyes akkordokból, mely hangot (vagy hangokat) választja, de mindenkinek törekednie kell rá, hogy a többiek által még nem játszott hangot játsszon. A zenei egységek végén kettősvonal és szünet [∞] jelzi a cezúrákat. Itt a játékosoknak meg kell várniuk egymást, majd a szólóhangszernek kell elindítania a következő akkord alapján a következő szakaszt. A szakaszok elrendezését, sőt a hangszínt és a dinamikát is a vers vezérli. A cezúrák a központoszáson alapulnak<sup>60</sup>, a találkozási pontok a mondatok végén vannak, a tipográfia a hangszínt befolyásolja: a Tandorinál verzál-lal szedett mondatokat eltérő hangminőséggel kell játszani.

<sup>60</sup> A különböző írásjelek (pont, vessző, kettőspont, kérdőjel) különböző hosszúságú szünet-értékeként jelennek meg a partitúrában.

47 V 48 49 50

Kbd.

Orch.

Mod.

SZÁMOS , DE NEM KÖVETKEZIK .

24. ábra. Vidovszky: 405 – 1972-es változat. Szerzői kézirat.

A versben verzál karakterekkel szedett betűknek megfelelő hangmagasságokat a lejegyzésmód is jelzi: ezeket a hangokat a korábbiakhoz képest más billentésmóddal vagy eltérő dinamikával (pl. staccato) kell játszani. A változás mikéntje az előadótól függ.

Az Új Zenei Stúdió hangversenyein gyakran előadott változat<sup>61</sup> a *Yantrához* vagy a *Sounds for ...* -hoz hasonló rögzített szabályokon alapuló improvizációs gyakorlat volt, megszólaltatása sok közös gyakorlást és erős koncentrációt igényelt, lejegyzése a Stúdióban zajló munka jellegét tükrözi. Amikor Eötvös Péter 1984-ben az Ensemble InterContemporain élén dirigálta a darabot, kérésére Vidovszky a kidolgozta a kísérő kamaraegyüttes szólamait. Bár az adott zenei egységeken belül az együtthangzások továbbra is véletlenszerűek maradtak – a zenei események ebben a változatban kiszámíthatóbbak lettek.

<sup>61</sup> A művet 1972-és 1987 között hétszer szólaltatták meg. Ld. Vidovszky-Weber, 1997: 134.

## 405

VIDOVSZKY László

1 2 3 4

Keyboard

Flute

Oboe

Clarinet in B $\flat$

Bassoon

Horn in F

Trumpet in C

Trombone

Organ

Violin

Viola

Violoncello

Contrabass

Modulation

051001 © Vidovszky László, 1972, 1984 405

Mennyit érzékel a hallgató a háttérben húzódó rendszer jelenlétéből? Mindenekelőtt a három oktávra felírt hangkészlet csapongó szabadságát; az ismétlődő szavakból, szótagokból, gyakori magánhangzókból ( $a=c^3$ ,  $á=h^2$ ,  $e=fisz^2$ ,  $é=f^2$ ,  $i=cisz^2$ ) mindig ugyanabban a regiszterben megszólaló hangismétléseket; a vers szabálytalan hosszúságú mondatai által vezérelt megállásokat és újraindulásokat. A hangrendszert tekintve jelentősége van annak is, hogy mely hangok szólalnak meg ritkán ( $c=a^2$ ;  $j=b^1$ ;  $ny=e^1$ ;  $ty=fisz$ ;  $zs=H$ ). Az alapanyagon túlmutat a zeneszerzői invenció: a szólista és a zenekar között létrejövő visszhanghatás, a három irányból megszólaló akusztikus gazdagság (szólista a színpadon, függöny mögül megszólaló kíséret és a kívülről beszűrődő ringmodulált szólám), és a három különböző lélektani dimenziót jelképező hangzó folyamat, mely valójában Tandori versének gondolatainak időbeli és térbeli rétegeit is magában hordozza.

Sáry László 1973-tól megkülönböztetett figyelemmel fordult az egyenletes lüktetés köré szervezett zenei formák felé. Az alapegységként kezelt időegységeket olyan hálóként használta, melyre minden művében másfajta – mechanikusan szervezett vagy szabálytalan összetételű figuratív elemeket épített. Idegen rendszereket (s ezen belül szöveges kódokat is) legszívesebben ritmikus struktúrák létrehozására alkalmazott, s valójában az foglalkoztatta, hogyan tud szervezett nagyformát alakítani különböző hosszúságú szavakból létrehozott szabálytalan összetételű hangcsoportokból. A közös ritmikai szerkezet alapján összetartozó *Négy vagy több előadóra*, a *Hommage à Dohnányi* Sáry-szólama, a *Koan bel canto* és a *Pentagramm* (Ld. a 111-115. oldalt.) rendezőelvé John Cage *45' for a Speaker* című előadásából<sup>62</sup> származik. A 45 perces felolvasás szövegének minden sora egy-egy ütem Sáry átírásában, s az egy ütemben szereplő hangok száma megegyezik a Cage-nél szereplő szavak számával. Az alaptempó, az egy mérőütés – azaz egy ütem – hossza is Cage időbeosztásának felel meg: innen származik a *Négy vagy több előadóra* 45 percnyi időtartama. Olyan parafrázisról van szó tehát, melyben a Cage-szöveg ritmikai kódként áll egy, a későbbi mű-alakzatok során egyre inkább önállósodó zenei anyag mögött. A kód a megszólaló mű minden pillanatát meghatározza, de jelenlétét elfedik a minden műben más módon kialakított hangmagasságok. (Tetszőleges: *Négy vagy több előadóra*; konkrét: *Koan bel canto*; hangolatlan: *Pentagram*)

Sáry hasonló eljárással alakította ki az énekhangra és zongorára írt *Variációk 14 hang fölött* ritmusszerkezetét, de itt a ritmust vezérlő szöveget – Edwin Morgan<sup>63</sup> permutatív vers-parafrázisát<sup>64</sup> Cage *Előadás a semmiről* című szövegének egyik híres mondatára – felhasználta a hangrendszer

<sup>62</sup> Cage, 1973: 146-193.

<sup>63</sup> Edwin Morgan (1920-2010) skót költő és műfordító, a 20. századi angol irodalom egyik meghatározó alakja. (T. k. Weöres Sándor verseinek egyik angol fordítója.)

<sup>64</sup> „Opening the Cage: 14 Variations on 14 Words”. Morgan, 1968: 20. Edwin Morgan tizennégy soros verse a Cage mondat permutációiból épül fel. – Sáry a verset nem Morgan verseskötetében, hanem Richard Kostenaletz Cage-könyvének német nyelvű kiadásában olvasta. (A verset eredeti nyelven közzétették.) Ld. Kostenaletz, 1973: 22.

vezérlésére is. Az eredeti Cage-mondat – *I have nothing to say, and I am saying it and that is poetry*<sup>65</sup> – 14 szóból áll, mely 14 akkordnak felel meg. Az akkordokban szereplő hangok számát és az akkord hosszát a szavakban lévő betűk száma határozza meg az egyenletes alapülktetésen belül. A szavak betűkészlete (két oktávra felírva g-től f''-ig) a diatonikus skála 14 hangmagasságához van rendelve. (Az „y” és az „i” ugyanazt a hangmagasságot jelenti).

g	a	h	c <sup>1</sup>	d <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>	f <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	a <sup>1</sup>	h <sup>1</sup>	c <sup>2</sup>	d <sup>2</sup>	e <sup>2</sup>	f <sup>2</sup>
M	P	V	O	A	R	I/Y	N	D	T	E	G	H	S

g	a	h	c <sup>1</sup>	d <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>	f <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	a <sup>1</sup>	h <sup>1</sup>	c <sup>2</sup>	d <sup>2</sup>	e <sup>2</sup>	f <sup>2</sup>
S	M	P	V	O	A	R	I/Y	N	D	T	E	G	H

g	a	h	c <sup>1</sup>	d <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>	f <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	a <sup>1</sup>	h <sup>1</sup>	c <sup>2</sup>	d <sup>2</sup>	e <sup>2</sup>	f <sup>2</sup>
H	S	M	P	V	O	A	R	I/Y	N	D	T	E	G

26. ábra. Sály: *Variációk 14 hang fölött* – a betűk és hangmagasságok rendszere az első három sorban

27. ábra. Sály: *Variációk 14 hang fölött* – az első három sor akkordjai a szavak alapján. Szerzői kézirat. Az éneksszólam mindig az akkord legmagasabb hangja. A számok a betűk (és a megfeleltetett hangmagasságok) szavakon belüli pozícióját jelzik.

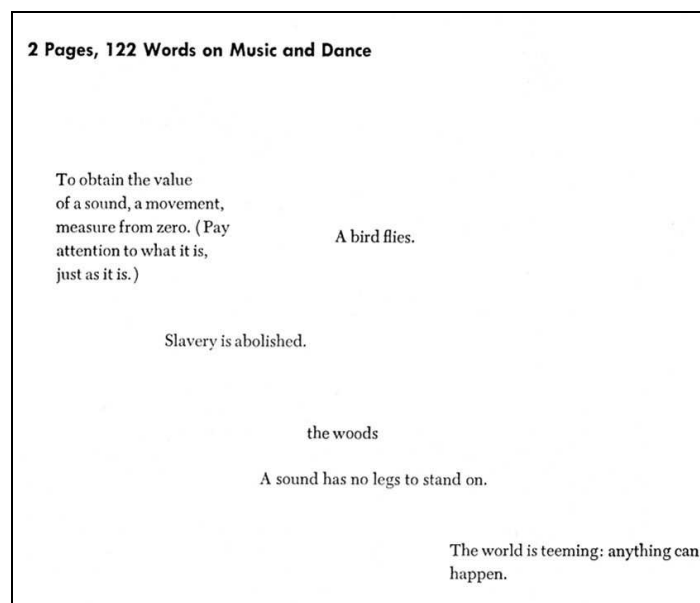
28. ábra. Sály: *Variációk 14 hang fölött* – az első három sor a harmadik szakaszban.

© by Editio Musica Budapest

<sup>65</sup> Cage, i.m.: 109.

A mondat 14-szer hangzik el, a betűkhöz rendelt hangzók azonban mind a 14-szer egy-egy szekundddal elcsúsznak (tehát a kód minden egyes mondatnál változik), és a mondat szavainak sorrendje is keveredik úgy, ahogyan Cage szavai az Edwin Morgan által írt permutatív költeményben szerepelnek. A folyamat tehát az ismétlődések ellenére is kiismerhetetlen, bár a magánhangzók (az Y=I és az A) gyakoribb előfordulása miatt egy-egy soron belül a hozzájuk rendelt hangok mindig sűrűbben szólalnak meg, s így kiemelkednek a hangzásból. Az akkordok időtartama az őket alkotó hangok számából jön létre, a szavak permutációja miatt azonban a 14 sor ritmikai tagolása sem mechanikus. Az így felírt 14 akkordsort háromféleképpen kell megszólaltatni. Először a szopránszóló egyedül éneklie el az dallamot, melyet akkordok legmagasabb hangjaiból kell összeolvasnia. Másodjára a zongorista egyedül szólaltatja meg az akkordokat, harmadjára az énekes és a zongorista együtt halad, de az akkordokat ekkor már (az egyenletes alapülktetésen belül) változó gyorsaságú, a betűk tényleges sorrendjének megfelelő hangzatfelbontásokként halljuk. A 14 hangból a kód segítségével egyenletes összhatasú, mégis állandóan változó hatású folyamatot jön létre, s a betűk által vezérelt rendszer célja, hogy a lassú tempó és a diatonikus hangkészlet ellenére is feloldja a funkciós érzéket. (Ezt a ritmikai megoldást láttuk már *Négy vagy több előadóra* csoportjához tartozó művek ritmikai szerkezetében is.)

Jeney Zoltán első szövegalapú műve, a később négyrészessé bővített *A szem mozgásai*-sorozat első, szólózongorára komponált darabja volt 1973 tavaszán<sup>66</sup>, mely John Cage *Silence* című gyűjteményének *2 Pages, 122 Words on Music and Dance* című írásán<sup>67</sup> alapult. Elbeszélése szerint figyelmét a szöveg szabálytalan tipográfiai képe és a mondatok véletlenszerű elrendezése keltette fel.

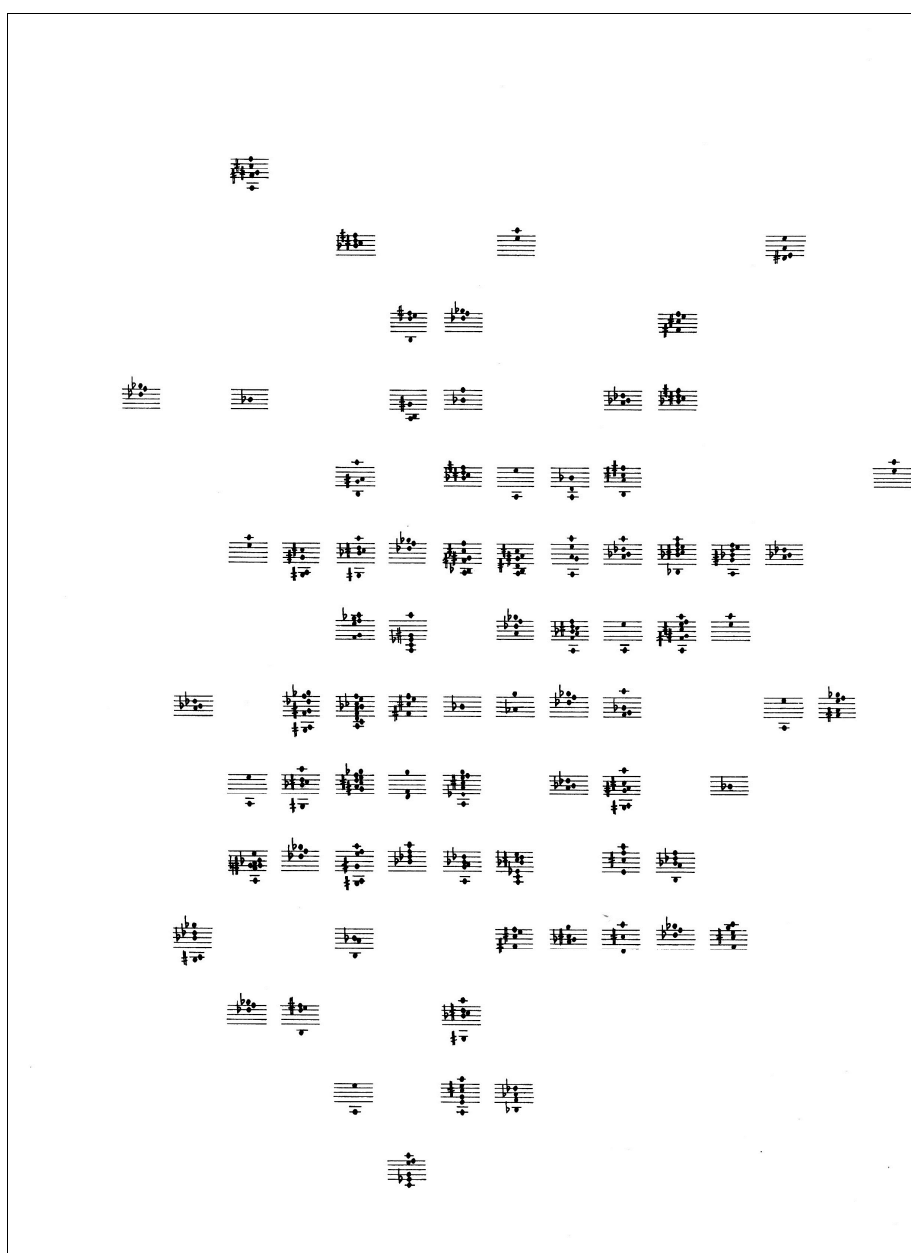


29. ábra. John Cage: *2 Pages, 122 Words on Music and Dance* – 1. oldal

<sup>66</sup> A művet Schmidt Nóra zongoraművész mutatta be Budapesten, 1973. április 9-én.

<sup>67</sup> Cage, 1973: 96-97.

A mondatok az összeolvasásának és értelmezésének nyitottsága kíváncsívá tette, hogy a zenei történések hasonló elvű szerkesztése, azaz a hasonló véletlenszerűséggel egymás mellé sorolt akkordikus mozzanatok sorozata eredményezhet-e zeneművet. Parttalan fantáziálás helyett objektív rendszert keresett az akkordok hangjaihoz, s ennek kapcsán merült fel benne szöveg betűinek hangokként való felhasználása. A címmel együtt 130 szót tartalmazó Cage-szövegből 130 akkordot hozott létre, s minden akkord annyi hangból állt, ahány betűből a mintául szolgáló szó. Az akkordokat ezután véletlenszerű sorrendben írta le a hagyományos kottaképtől eltérő grafikus alakzatokban. Ahogyan a szövegnek sem, úgy az akkordoknak sincs kötelezően előírt megszólaltatási szabálya; a zongorista olyan sorrendben játssza őket, ahogyan tekintete rátalál egy-egy alakzatra (innen a mű címe).



30. ábra. Jeney: *A szem mozgásai I.* – a szerzői kézirat 2. oldala az eredeti méretarányok megtartásával

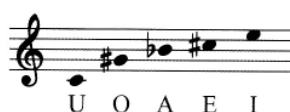


Jeney e mű komponálása során talált rá arra a máig használt, gisz-tól  $a^2$ -ig terjedő 26 hangból álló rendszerre, melyet a latin abc betűinek feleltetett meg. Az alterált hangok lejegyzésében az enharmónia elvét érvényesítette, a hangokat mindig az adott hely zenei logikája szerint jegyezte le (fisz=gesz). Szemben Vidovszky 405-ben használt kódjával, melyben a regiszterek is rögzítve voltak (ld. a 21. ábrát), Jeney nem tett különbséget az adott hang oktávtranszpozíciói között

gis	a	b	h	c <sup>1</sup>	cis <sup>1</sup>	d <sup>1</sup>	es <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>	f <sup>1</sup>	fis <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	gis <sup>1</sup>	a <sup>1</sup>	b <sup>1</sup>	h <sup>1</sup>	c <sup>2</sup>	cis <sup>2</sup>	d <sup>2</sup>	es <sup>2</sup>	e <sup>2</sup>	f <sup>2</sup>	fis <sup>2</sup>	g <sup>2</sup>	gis <sup>2</sup>	a <sup>2</sup>
p	n	v	w	u	j	y	d	b	l	m	g	o	r	a	g	k	e	c	x	i	t	h	f	z	s

31. ábra. A latin ABC 26 betűjéhez rendelt hangmagasságok kromatikus felírása gisztól  $a^2$ -ig.

A 26 hang nem *Reihe* (tehát nem a hangrendszer egyensúlyának megteremtésére szolgál), hanem hallási logika alapján felépített hangkészlet. Jeney sokféle hangmagasság-betű párosítást kipróbált, mire megtalálta a végleges kódot. Mivel a nyugati nyelvekben a magánhangzók ismétlődnek sűrűbben, a pillérhangok a magánhangzókhoz rendelt hangmagasságok lettek. A zöngétlen, magas artikulációjú mássalhangzók többnyire a felső regiszterekbe, a mélyebb hatású, felhanggazdagabbak az alsó oktávákba kerültek.<sup>68</sup> Bár a hangkészletet mindig a kiválasztott szöveg vezérli, mert a magánhangzókhoz rendelt hangmagasságok kitüntetett szerepet kapnak benne és gyakoribb előfordulásuk miatt hosszabb-rövidebb időre centrumhangokká is válhatnak. Ha egymás mellé helyezzük a magánhangzókhoz rendelt hangokat, feltűnő, hogy ezek ugyanazt a tritonuszt és tiszta kvartot egyaránt tartalmazó struktúrát körvonalazzák, mint amelyek Jeney korábbi műveiben (*Soliloquium No. 1*, *Alef*, *Négy hang*) már tudatosan alakított akkord-, dallam- vagy hangközkapcsolatokként működtek. Jeney szövegalapú hangrendszere tehát saját hallásmódjának egyik elméleti hálójá, melyből a 70-es évek második felében zenéjének egyéni stílusjegyei is kibontakoztak.



32. ábra. A magánhangzókhoz rendelt hangmagasságok



33. ábra. A „sound” és a „bird” szó átírása hangmagasságokra és akkordokra

<sup>68</sup> Ennek az elvnek csak a rendszer elméleti formájában van jelentősége (s csak szűkjárású dallamok vagy akkordok esetén érvényesül), mivel Jeney a hangok oktávtranszpozícióit mindig a kompozíciós munka felsőbb szintjén, a zenei logika szerint használja.

Betűkódokat tartalmazó első darabjaiban Jeney főként a rendszer rugalmasságában rejlő lehetőségeket kutatta, ezért szívesen alkalmazta nyitott szerkezetek hangkészleteként. A *szem mozgásai I.*-ben az akkordok sorrendje tetszőleges, s az előadó adott pillanatban nemcsak azt dönti el, hogy melyik akkordot szólaltatja meg, hanem azt is, hogy milyen kulcs szerint olvassa el a leírt hangokat. A *for quartet* hangjait John Cage *Where are we going? And What are we doing?*<sup>69</sup> című négyszólamú szöveges előadásának betűi vezérlik. A vonósnégyes játékosai ugyanolyan tetszőlegesen megállapított egységnyi idő alatt játsszák a szöveg sorainak megfelelő dallamsorokat, ahogyan a Cage-műben a felolvasó és az általa előre elkészített hangszalagok a szöveget szólaltatják meg. Ugyanitt az előadók döntése szerint jön létre a dinamika és az artikuláció is.

1975-től Jeney figyelme fokozatosan újra a zenei idő és a szerkezet tagolására irányult, a betűkódokon alapuló hangkészletet is zártabb és bonyolultabb zenei formák alapanyagaként kezdte használni, műveinek gyakori eleme lett az egyenletes mozgás. Több mint tízévnnyi szünet után kezdett el újra vokális műveket írni, melyekben az énekszólam (vagy énekszólamok) kialakításakor a rendszerben lévő újabb lehetőségekkel kísérletezett. Hangszeres és vokális műveiben egyre nagyobb jelentősége lett a szöveg által generált, dallami ismétlődéseknek. 1975-től új szerkesztési ötletekre talált e. e. cummings, majd Tandori Dezső költeményeiben. Valójában ekkor derült ki, hogy milyen sok hangszervezési lehetőség birtokába jutott a betűk hangokká alakításával, mert az így létrehozott melodikus vagy harmonikus alapanyagot bizonyos elemek kiemelésével, vagy más spekulatív módszerek hozzárendelésével alkalmassá tudta tenni nagyobb lélegzetű formák kibontására is. Ezt példázza az 1975-ben 25 tetszőleges vonóshangszerre írt *something round*, melyben a vonóseggyüttes összeállítása (így a hangszín) tetszőleges, a zene többi elemét azonban pontosan tartalmazza a partitúra. A 25 szólamú mű nem más, mint egy 25 hangszeren megszólaló kánon, melynek dallamát cummings *here's something round*<sup>70</sup> kezdetű verse vezérli. A dallamban minden szó önálló, szünet nélküli egységként szólal meg. A hangok hosszúságát és dinamikáját, valamint a szavakat elválasztó szünetek időtartamát egy másik, a betűk kabalisztikus számértékéből kialakított rendszer vezérli. A kánon szabályai szerint minden játékos ugyanazt a dallamot játssza, az egyes szövegsorok kezdetének megfelelő pontokról indulva. (Azokban a szólamokban, amelyek a tipográfiaiilag is szabadon hagyott sorokban kezdenek, az első ütemekben szünetek szerepelnek.)

<sup>69</sup> Cage, 1973: 194-259.

<sup>70</sup> e. e. cummings, 1980: 753.



34. ábra. Jeney: *something round* – 1-20. ütem (a dinamika jelölése nélkül, az első négy szólam indulásának jelzésével)

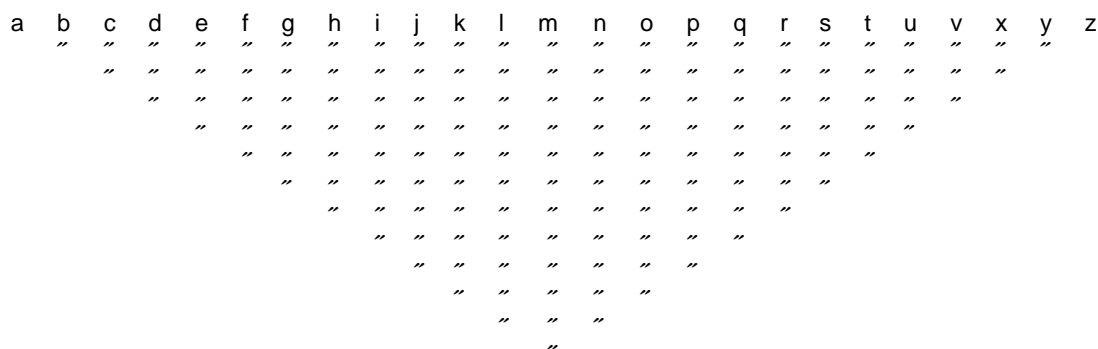
- (1) Here's s
- (2)
- (3) omething round(&so
- (4) mething lost)&som
- (5) ething like
- (6) a mind with
- (7) out a body(turn
- (8) ing silently to a
- (9) lmost)dis
- (10) appearing
- (11) how patiently be
- (12)
- (13) coming some(&
- (14)
- (15) merciful
- (16) ly which is
- (17) every)un(star
- (18) rain snow moon
- (19) dream wing tree
- (20) leaf bird
- (21) sun
- (22) &singing&)
- (23) thing found
- (24)
- (25) one old blue wheel in a pasture

35. ábra. e. e. cummings *Here's s* kezdetű verse az eredeti tipográfia elrendezése szerint (a zárójelben lévő számok a szólamindítások kezdetét jelölik)

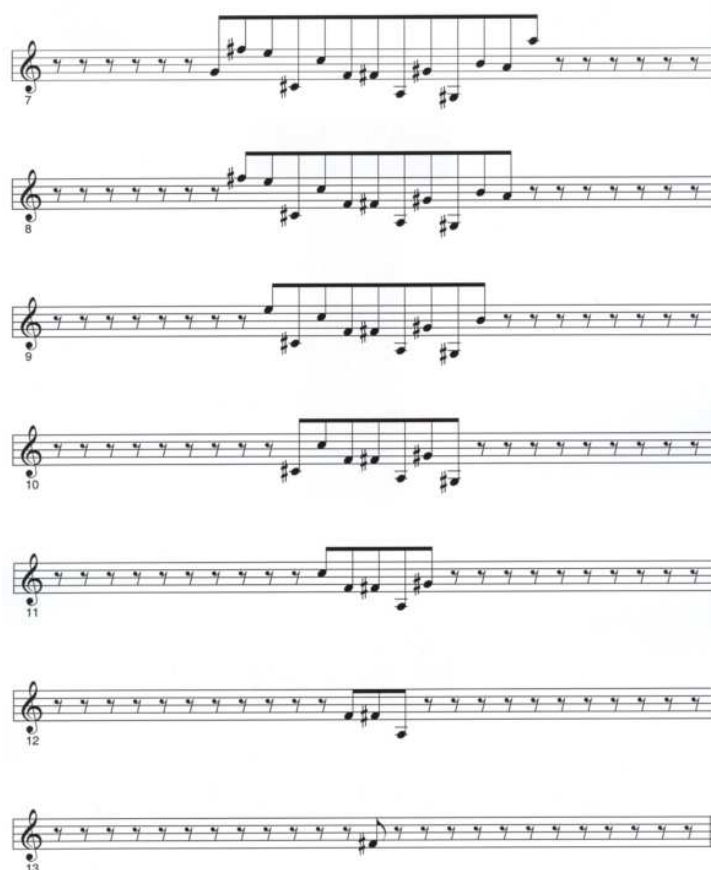
A szövegben lévő belső rímek (something, appearing, coming, wing, singing, thing) gyakran ismétlődő, jellegzetes motívumokká válnak a dallamban, emellett az ezekben a szavakban előforduló t, h, i, n és g betűkhöz rendelt hangok ( $f^2$ ,  $fisz^2$ ,  $e^2$ , a,  $g^1$ ) a hangzás pillérhangjaiként is működnek. A 25 játékos a mű előadása folyamán a közönség körül ülve játszik, ideális esetben tehát a motívumismétlések különböző irányokból szólalnak meg. Jeney munkamódszerének igen jellemző mozzanata, hogy a versben szereplő *something lost*, *something like* és *something found* kifejezéseket címként használva 1975-ben, 1980-ban és 1981-ben további három művet komponált a *something round*ban kibontott kompozíciós ötlet nyomán.

A betűk és hangmagasságok összekapcsolásának emblematikus példája az 1976-ban tetszőleges billentyűs hangszerre komponált *Arthur Rimbaud a sivatagban*. A darab olyan jelentőségű Jeney 70-

es évekbeli alkotásai között, mint amikor a bűvész felfedi kártyáit: az egyenletes nyolcadokban mozgó hangok ugyanis az abc sorrendjében hangzanak fel. A mű Tandori Dezső *Rimbaud mégegyszer átpergeti ujjai között az ábécét*<sup>71</sup> című versének grafikus megjelenését is leképezi azáltal, hogy az első megszólaláskor 25 elemből álló dallam hangjai fokozatosan elfogynak, illetve szünetekké alakulnak.



36. ábra. Tandori Dezső: *Rimbaud mégegyszer átpergeti ujjai közt az ábécét* (1969)

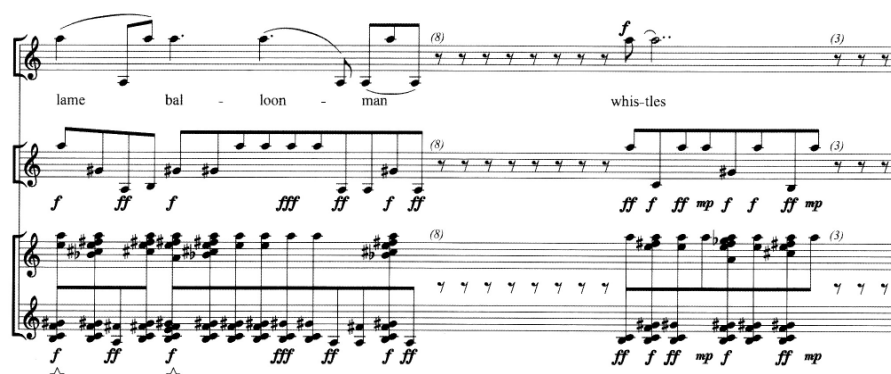


37. ábra. Jeney: *Arthur Rimbaud a sivatagban* 7-13. sor. © by Editio Musica Budapest

<sup>71</sup> Tandori, 1973: 105.

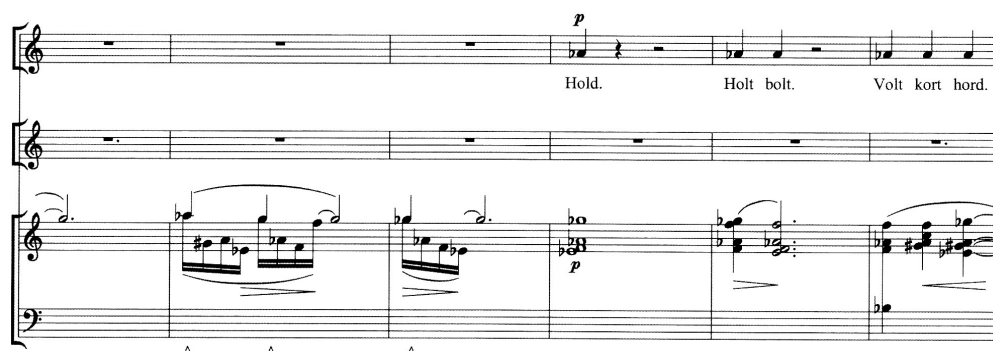
A képvers szerkezete tehát – talált tárgyként – zenei gondolattá válik: dallammá, mely a szüneteknek és az elfogyó hangoknak köszönhetően folyamatosan átalakuló értelmet kap. Mivel a mű megszólaltatásakor a dinamikának és az artikulációnak is egyenletesnek kell lennie, ezt az átalakuló értelmet természetesen magának a hallgatónak is észre kell vennie. Ismét csak azt látjuk tehát, hogy a betűk által vezérelt hangmagasságok csak az alapanyagot jelentik. A darab valódi gondolata a puszta dallami történéseknél bonyolultabb: a hang és a csend, még tágabb értelemben a tagolt és tagolatlan idő egy lehetséges zenei kidolgozása, és ennek alapján párhuzamba állíthatjuk Vidovszky László egy évvel korábban befejezett *Schroeder halála* című művével.

Egy szöveg betűinek dallammá alakítását Jeney először 1974-ben használta vokális kompozícióban, s ez később oly mértékben stíluselemmé vált, hogy az 1990-es végéig valójában azok a művek tekinthetők kivételnek, melyekben nem alkalmazta ezt a technikát. Eleinte kórusműveiben és a dalaiban a módszer szerepe alig terjed túl a hangkészlet szervezésén és a hangrendszer kereteinek kijelölésén. Ilyen például a Henry David Thoreau szövegére komponált *Solitude* 1974-ből, melyben az éneksszólamok anyagát nem a ténylegesen megszólaló, hanem egy John Cage-től származó szöveg betűi vezérlik. Később Jeney a szöveg által generált dallami elemeket gyakran használja hangulat- és karakterábrázoló eszközökként is. Talán ennek köszönhető, hogy az 1975-83 között komponált *12 dal*, melynek hangkészlete mindvégig a betűkódokból származik, minden újszerűsége ellenére is olyan stiláris váltás jelének tekinthettük bemutatója idején, melyben Jeney az első lépéseket tette meg a tradicionális kompozíciós eszközök visszaépítésében. A dalokban és a kórusművekben találkozunk legtöbbször olyan eljárásokkal, melyekben egyes hangok kiemelésével, vagy a rendszertől független dallammá alakításával Jeney beleavatkozik a hangkészlet működésébe a hangulat vagy szövegábrázolás érdekében. Ilyen eszköz a 12 dal *in Just* tételében az éneksszólam dallama, mely a szöveg nyomán létrejövő hangkészlet legmagasabb és legmélyebb hangjain mozog, ami – összekapcsolódva a ritmus jellegzetes akadozásával – a nyomorék léggömbárus bizarr mozgásának madrigalisztikus ábrázolását szolgálja.



38. ábra. Jeney: 12 dal, No. 4 – *In Just* (e. e. cummings versére) – részlet a 2. oldalból (ütemszámozás nélkül)  
© by Editio Musica Budapest

Ugyanennek a sorozatnak *Hold* című tételében az énekszólamban semmilyen más hangmagasság nem szerepel, mint a hold szó „o” magánhangzóját jelentő *asz*<sup>1</sup> hang, míg a „hold”, a „bolt”, a „volt”, a „kort” és a „hord” szavak betűkapcsolataiból létrehozott akkordok a zongorán szólalnak meg. A zongoraszólam figuratív mozgásaiból a kétvonalas oktáv *f*, *gesz* és *asz* hangjain egy sóhajszerű motívum is kierősödik (ezt az utolsó ütemekben a hegedű akkordjai is árnyalják) így a tétel kétségtelenül Schumann, Debussy és Bartók éjszaka-témájú zongoraműveinek hangulatát eleveníti fel. A karakterizálásnak a hangrendszer tehát csak egyik tényezője, mely az 1970-es évek közepétől egyre erősebben kapcsolódik össze a zeneszerzői fantázia szubjektív elemeivel.



39. ábra. Jeney: *12 dal*, No. 8 – *Hold* (Weöres Sándor versére) 4-9. ütem. © by Editio Musica Budapest

A hang- és betűkapcsolatok 1973-ban létrehozott rendszerét Jeney harminc éve lényegében változatlanul használja. Módosításaira azokban a művekben kényszerült, amelyeknek az alapjául vett szövegeiben a latin abc-től eltérő betűk is szerepelnek. A magyar szövegek kódjainál a rendszer annyiban módosult, hogy a latin abc „q” betűjének *h*<sup>1</sup>-ja a magyar „ö”-nek, az „x”-hez eredetileg kapcsolódó *e*<sup>2</sup> most az „ü”-nek felel meg. A hangkódjaik szerint a hosszú és rövid magánhangzók egyenértékűek (tehát nem kapcsolódik hozzájuk más-más hang). Nem jelentenek önálló hangmagasságokat a kettős betűk sem: két hangot határoznak meg, a betűösszetétel ez esetben az öt alkotó eredeti betűk hangjainak van megfeleltetve. A német szövegen alapuló művek kódjai viszont már jelentősen eltérnek az angol, az olasz és a magyar szövegű darabokétól. A német abc-hez kapcsolt hangmagasságok lényegében egy új rendszert alkotnak, melyet Jeney a *Tizenkét dal* egyetlen német nyelvű tételének (Hölderlin: *Mnemosyne*) írásakor alakított ki; ugyanezt a szisztémát alkalmazza a Nelly Sachs versére komponált *Wie leicht wird Erde sein...* című kórusműben is.<sup>72</sup>

Az betűk és hangok megfeleltetésének elvét Csapó Gyula és Serei Zsolt is kipróbálta, az eredetileg közös kompozícióként tervezett *fanatritratritrána* című darabokban. Itt a hangrendszer alapja egy malgas-orosz szótár egymás után következő szavainak átkódolása; a malgas nyelv a sok belső szótagismétlődést tartalmazó szavak európai fül számára különleges szerkezete miatt keltette fel érdeklődésüket. Mivel a szótárból egymás után következő szavakat választottak ki, a szókezdetek

<sup>72</sup> Strófákként változik a kód a Melville szövegére készült *Monody* című kórusműben, illetve dal-változatában.

azonossága után folyamatosan változó-elkülönböződő szavakból kialakított dallamok már eleve folytonos motivikus ismétlődéseket és eltérő dallamvégeket tartalmaztak.

A szöveg-átkódolás jelentősen eltérő módszerét mutatja Eötvös Péter eljárása, aki csak egyetlen művében – s meglehetősen későn, 1992-ben – próbálta ki a hangmagasságok szervezésének e módját. A *Korrespondenz* című vonósnégyes Leopold és Wolfgang Amadeus Mozart 1778-as levelein alapul, azon a levélváltáson melyben az akkor Párizsban tartózkodó fiú nem meri bevallani apjának, hogy anyja haldoklik, s egy időre a halálát is elhallgatja.<sup>73</sup> Eötvös zeneszerzői pályáján ekkoriban jelentős változás ment végbe: zenekari műveken dolgozott és az operakomponálás gondolatával kezdett foglalkozni.<sup>74</sup> Ebben a kamaraműben a drámai szituáció tisztán hangszeres transzformációjának lehetőségeit próbálta ki. A szövegek maguk nem hangzanak el, a közönség csak a belőlük létrehozott hangzó eredményt hallja, de minden szólam ritmusa és tagolása a szövegmondás hangsúlyain és tagolásán alapul. A magánhangzóknak előre meghatározott, azonos *hangközök* felelnek meg (emiatt minden hangszer kettősfogásokat játszik és a mű valójában nyolcszólamú), a mássalhangzók a hangszíneket vezérlik, a vonóshangszereken lehetséges speciális játékmódokkal (*pizzicato*, *tremolo*, *sul ponticello*). A tétel dramaturgiája valóban a párbeszédet tükrözi: Leopoldot a cselló, Wolfgangot a brácsa jeleníti meg, s a szólamaikhoz – érzelmeik kivetítéseként – árnyékszólamokként társul a két hegedű.

#### d. Más rendszerek

Műveik alapanyagainak létrehozásakor az Új Zenei Stúdió tagjai sokféle spekulatív eljárást alkalmaztak. Az alkotás folyamatában ezek az idegen rendszerek csak a kezdetet jelentették: ötletet, melynek tényleges használhatósága csak a rendszer hangokként realizált alakjának zeneszerzői kontrollja után derült ki. Vidovszky László szerint „A komponálás első lépését még bármilyen szándékkal megtehetem – a következő lépéseket azonban már nem. Illetve egy idő után mondhatom: 'Bocsánat, elfelejttem az egészet'. Nagyon sokszor van, hogy az ember dolgozik darabokon, rengeteg energiát fektet bele, s utána az egészet félreteszi.”<sup>75</sup>

Jeney – Farkas Zoltánnak adott 2006-os interjújában – Weöres Sándorra és Tandori Dezsőre hivatkozva fejtette ki e módszer szerepét jelentőségét „... arra kellett rájönnöm, hogy Weöres Sándornak teljesen igaza van. Amikor az anyagra és a megmunkálásra vonatkozó kérdéseket tettem fel neki, akkor Goethére utalt vissza: a *Begriff*, a hozzányúlás, a megfogás a fontos. Tehát hogy én

<sup>73</sup> A levelezés felhasználásának ötlete az 1977-ben írt *Leopold és Wolfgang* című hegedűszólóra és hangszalagra írt – később visszavont – darabra megy vissza. (Ebben a műben még nincs hangokká kódolt szöveg, de a hegedűszólám ritmikája és tagolása a szövegmondás hangsúlyain és tagolásán alapul.)

<sup>74</sup> „Mozart személye és zenéje (különösen az operái) akkoriban nagyon fontosak voltak számomra. Miközben első operámat, a *Három nővért* komponáltam, a lyoni Operaházban a *Don Giovanni*t dirigálva tanultam legtöbbet arról, hogyan is kell színpadi zenét írni.” Szitha, 2014: 1. (Angol nyelven. Idézet a magyar nyelvű kézirat alapján.)

<sup>75</sup> Olsvay, 1995: 20.

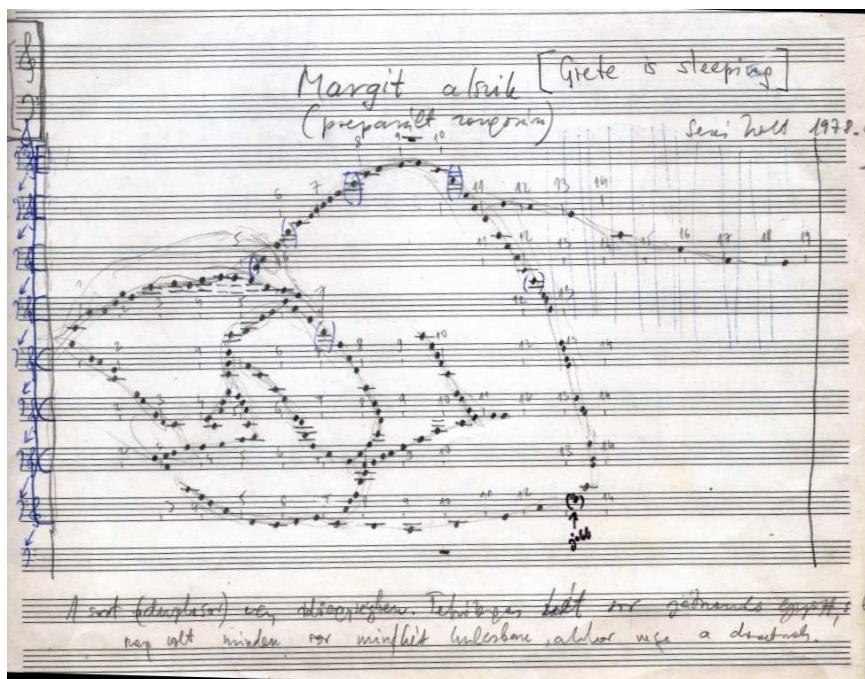
hogyan nyúlok hozzá. És hogyha ez a személyes lenyomat rajta van, azaz ez a lenyomat személyes („Személyesen!”, ismétli számtalanszor Tandori a „sárga könyv”-ben...), akkor már az anyag eredete sem annyira érdekes.”<sup>76</sup> Jól példázza e bonyolult folyamatot az, ahogyan Jeney egy 1979-ben fraktálképlet által létrehozott 128 hangos dallamot és egy 1981 óta érlelt nyolcszólamú *ricercare*-ötletet csak 1988-ban dolgozott ki kompozícióvá, miután rátalált arra a Pilinszky-versre, mely zenei értelemben is ráillett a 128-hangos dallamra, s ez a dallam lett – a belőle létrehozott kontrapunktikus tételformákkal együtt – a *Halotti szertartás* egyik motivikus vezérfonala.<sup>77</sup>

Az idegen rendszerekből származó *talált tárgyak* leggyakrabban grafikus alakzatok, szám- vagy jelsorozatok, számítógéppel generált képletek, versekből kiolvasott költői eljárások. A zenén kívüli összefüggések legtöbbje csak az adott mű hangrendszerére vagy időbeli elrendezésére volt érvényes, ritkán fordult elő, hogy ugyanaz a módszer több darabban is megjelent, s ha mégis, főként összetartozó kompozíciókban (Jeney: *Being time* I-VII). Szinte minden vezérlő eljárásnak megvan a maga története, melyben a rátalálás mozzanata nagyon is fontos volt, de a kompozícióvá formálás már mindig a zenei értelmezhetőség feltételei szerint történt. Az idegen rendszer lehet olyan *talált tárgy*, melynek valamilyen rejtett személyes vonatkozása van (pl. egy dátum, mint Vidovszky: 78528 című zongoradarabjában), vagy asszociációs lánc eredménye, melyben életrajzi vagy érzelmi motivációk is szerepet kapnak. Serei Zsolt *...midőn épp' alszik* (1978) című zongoradarabját egy rajz vezérli, melyet Serei alvó feleségéről vázolt fel egy éppen keze ügyében lévő kottapapírra. Csak később, a vázlatot alaposabban megnézve jutott eszébe, hogy a rajz és a kottavonalak metszéspontjait hangjegyekként is értelmezheti. Kettesével (violin- és basszuskulcsban) összekapcsolva a sorokat, s a kettes szisztémákat soronként lejjebb csúsztatva szelíden ismétlődő, improvizatív hatású dallamtöredékek jöttek létre, melyek – a soronkénti elcsúsztatás miatt – mindig kétszer szólnak meg, egyszer mély, egyszer magas regiszterben (oktáv+szext távolságban).

<sup>76</sup> Az említett sárga könyv: Tandori Dezső: „Az amatőrség elvesztése”. in: Tandori Dezső: *Egy talált tárgy megtisztítása*, Budapest: Magvető, 1973. Id. Farkas, 2006: 900.

<sup>77</sup> Jeney részletesen beszél Farkas Zoltánnak a fraktálképletekkel való találkozásáról, a fraktál-elvvel létrehozott 128 hangból álló sor zenei alkalmazhatóságáról, a Pilinszky vers jelentőségéről és ennek zenei konzekvenciáiról a *Halotti szertartás* komponálásakor. l.m.: 872-876.





40. ábra. Serej Zolt: ...midőn épp' alszik – vázlat (még az eredetileg tervezett címmel)

41. ábra. Serej Zolt: ...midőn épp' alszik – részlet szerzői kézirat első oldalából

A háttérben lévő motivációk összetettségét és egymásra épülését szemléletesen példázza Jeney *Orfeusz kertje* (1974) című darabja, melynek hangkészlete és minden dallami mozgása egy Tandori-vers (*Egy Kosztolányi-vers*<sup>78</sup>) vizuális és elvi-zenei átkódolásával készült. A versben a négy oszlop Tandori 32. születési hónapjának (1970. december) napkelte-napnyugta és holdkelte-holdnyugta időpontjait tartalmazza. A szerkezet már Tandorinál is *talált tárgy*: Kosztolányi Dezső *Most harminckét éves vagyok* című költeményének újraírása, melyben a számok a jelen idejű állapotot rögzítik és a valamikori jövőben ugyanezt az állapotot idézik vissza – már múlt időben. Kosztolányi verse élet–halál, valóság–emlékkép, boldogság–boldogtalanság, bizonyosság–bizonytalanság, valóság–nostalgia ellentéte, s a reflexió erre vonatkozik Tandorinál is – de számok által minimalizált formában.

*Most harminckét éves vagyok*

Nap Hold kelte óra perc

Nap Hold nyugta

3 50	19 45	1 21	18 30
3 50	19 45	2 06	19 26
3 51	19 45	3 01	20 10
3 51	19 45	4 05	20 44

... ..

4 17	19 23	0 02	17 23
4 18	19 22	0 54	18 10
4 20	19 21	1 56	18 46

*Ha haldoklom, ezt suttogom:*

3 50*	19 45*	1 21*	18 30*
3 50*	19 45*	2 06*	19 26*
3 51*	19 45*	3 01*	20 10*
3 51*	19 45*	4 05*	20 44*



4 17*	19 23*	0 02*	17 23*
4 18*	19 22*	0 54*	18 10*
4 20*	19 21*	1 56*	18 46*

talán ez az, amire mindig vártam.

\* már múlt időben

42. ábra. Tandori Dezső: *Egy Kosztolányi-vers*. A vers eleje és vége.

Jeney kompozíciós eljárásai egyszerre objektívek, reflexívek és személyesek. Objektív a vers alapötletének zenei kódolása: Négy (vízszintesen 4-4 karakterből, függőlegesen 31 sorból álló) oszlop, melyben a számok a betűkódos eljáráshoz hasonlóan hangmagasságokként –  $e^1$ -től  $disz^2$ -ig (basszuskulcsban olvasva G-től  $fisz$ -ig) terjedő 10 hangú rendszerként – értelmeződnek.

	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	$e^1$	$f^1$	$f\sharp^1$	$g^1$	$a^1$	$a\sharp^1$	$h^1$	$c^2$	$d^2$	$d\sharp^2$
	G	A	A $\sharp$	H	c	c $\sharp$	d	e	f	f $\sharp$

43. ábra. Jeney: *Orfeusz kertje* – a hangmagasságok és a számok rendszere

<sup>78</sup> Tandori, 1973: 96.

Az egyszámjegyű óra-adatoknál az „üres” helyi értékeken nyolcad értékű szünet szerepel. Például:

$$6\ 26 - 17\ 28 = \text{musical notation}$$

Jeney Tandori eljárását zenei értelemben minimalizálta, amikor a számokat hangmagasságokká alakította. Nála azonban a *személyesség* nemcsak úgy lett zenei vonatkozású, hogy Tandori első két szám oszlopát saját születési évének (1943) márciusi adataival helyettesítette, a 3-4. oszlop számait pedig saját 32. életévének (1975) márciusi adataira cserélte (ez csak a hangközök mozgásában hozott változást), hanem azáltal is, hogy az által választott hangrendszer alapján a számok dallamokká és (a nyolcszólamú szerkesztés miatt) harmóniákká összegződtek.

A	B	C	D
06 26 – 17 28	02 27 – 11 49	06 26 – 17 28	22 22 – 07 41
06 25 – 17 30	03 28 – 12 49	06 24 – 17 30	23 34 – 08 16

44. ábra. Jeney szám-adatai. Nap-Hold kelte és Nap-Hold nyugta 1943 március (A és B oszlop) és 1975 március (C és D oszlop)

JENEY Zoltán  
(1974)

45. ábra. Jeney: *Orfeusz kertje*. A játszópartitúra első két sora. A szólamok violin- és basszuskulcsban olvasandóak, a választott hangszertől függően. © by Editio Musica Budapest

JENEY Zoltán

46. ábra. Jeney: *Orfeusz kertje*. Szólamösszesítés – A karmester partitúrája. © Editio Musica Budapest

Mivel az előadási utasítások szerint a hangokat egyenletes hangerővel (*mp*), azonos játékmóddal (*quasi legato*), egyenletes ritmusban és a partitúra szerinti egyenletes tagolással (Λ) kell megszólaltatni, a minimalizált zenei környezetben a gyakran ismétlődő számok ismétlődő és folyamatosan átalakuló dallamokat és motivikus kapcsolatokat hoznak létre, s a violin- és basszusukcsban olvasott szólamok szext (+ oktáv) dallampárhuzamai tágas akusztikai élménnyé válnak. Zenei történéseit tekintve erősen kontrollált folyamat ez, mely a hallgató számára emocionális üzenetet közvetít, s legszorosabban a Kosztolányi-vers hangulatához kapcsolódik. Dominic Gill, aki a művet 1975-ben a bonyolult hivatkozásrendszer, tehát a Kosztolányi- és Tandori-versek ismerete nélkül – kizárólag a Klee-grafikára utaló cím alapján hallgatta – pontosan érzékelte ezt a hangulatot, melyet úgy írt le, mint „szomorú, sajgó emlékképeket”, melyek az „állandóan változó színű és hangsúlyú, szabályos metrikájú szünetekkel tagolt, elsuhanó akkordok sorozataiból” bontakoznak ki.<sup>79</sup> A személyesség a reflexió egy harmadik rétegében, a darab címében is megjelent, s Paul Klee *Ein Garten für Orpheus [und mich]* (1926) című grafikájára és József Attila *Születésnapomra* című versére is utal: Jeney a darab komponálásakor harmincegy, a darab bemutatója idején harminckét éves volt.

Az idegen rendszerek segítségével létrehozott alapanyagok radikálisan megváltoztatták a Stúdió műhelyében készült darabok dramaturgiáját: az 1980-as évek elejéig szinte kizárólag olyan művek készültek a segítségükkel, melyek a klasszikus zene periodikus tagoláson alapuló formagondolatától eltérő zenei folyamatokat hoztak létre. Ezekben a művekben szinte mindenütt jelen van az egyenletes, megszakítatlanul lüktető alapmozgás, vagy a zenei folyamatok mögött az egyenletes mérőütés, mely szigorú koordináta-rendszerként határozza meg az adott darab minden eseményét, akkor is, ha ez a mérőütés ténylegesen nem szólal meg. Wilhelm András 1979-ben ezt a Cage-i gondolat egyik legjelentősebb manifesztumaként, s egy zenetörténeti paradigmaváltás lehetőségeként írta le „...ha az időt fogjuk fel a zene legfontosabb közegeként, könnyen megérhetjük, hogy miért a hangok az akcidienciák; miért adódhat a hangok rendje véletlen műveletekből, vagy zenén kívüli rendszerek átkódolásából. A mű lehetőségét az idő, a csend síkja teremti meg; a hangok ezen a felszínen helyezkednek el, ezt értelmezik, ezen tükröződnek; s minden, ami ezen túl – jelentésként: analógiaként, emlékként, hangulatként, nosztalgiaként – közvetítenek hozzánk, az alkotás gazdagságát, kimeríthetetlenségét és verbális leírhatatlanságát szavatolja.”<sup>80</sup>

Jeney 1973-ban egy sakkjátszma utolsó szakaszát (tulajdonképpen egy végjáték-feladványt<sup>81</sup>) – a táblán lévő hét figura mozgásait – értelmezte át megszakítatlan lineáris folyamattá a szólózongorára

<sup>79</sup> „...a panorama of slow chords, ever changing in color and emphasis, punctuated by regular metrical silences, sad and haunting.” Gill, 1982: 47.

<sup>80</sup> Wilhelm, 1979: 1.

<sup>81</sup> W. A. Shinkman önmattfeladványa, a világ leghosszabb végjátéka. Leírása és elemzését Jeney Dr. Páros György *A sakkművészet világa* című könyvében olvasta. (A könyvben: 75. példa, 63-66.)

írt *Végjáték*ban. A hangmagasságokat úgy rendelte a tábla kockáihoz, hogy a vízszintes diatonikus alapsor (a, b, c<sup>1</sup>, d<sup>1</sup>, e<sup>1</sup>, f<sup>1</sup>, g<sup>1</sup>, h<sup>1</sup>) hangközkapcsolatait mechanikusan transzponálta a vele azonos függőleges alapsor hangjaira.

h <sup>1</sup>	c <sup>2</sup>	d <sup>2</sup>	e <sup>2</sup>	f <sup>2</sup>	g <sup>2</sup>	a <sup>2</sup>	c <sup>3</sup>
g <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	b <sup>1</sup>	c <sup>2</sup>	d <sup>2</sup>	d <sup>2</sup>	f <sup>2</sup>	a <sup>2</sup>
f <sup>1</sup>	f <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	b <sup>1</sup>	c <sup>2</sup>	c <sup>2</sup>	d <sup>2</sup>	g <sup>2</sup>
e <sup>1</sup>	f <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	a <sup>1</sup>	h <sup>1</sup>	c <sup>2</sup>	d <sup>2</sup>	f <sup>2</sup>
d <sup>1</sup>	d <sup>1</sup>	f <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	a <sup>1</sup>	b <sup>1</sup>	c <sup>2</sup>	e <sup>2</sup>
c <sup>1</sup>	c <sup>1</sup>	d <sup>1</sup>	f <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	b <sup>1</sup>	d <sup>2</sup>
b	h	c <sup>1</sup>	d <sup>1</sup>	f <sup>1</sup>	f <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	c <sup>2</sup>
a	b	c <sup>1</sup>	d <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>	f <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	h <sup>1</sup>

47. ábra. Jeney: *Végjáték* - A sakktábla hang-kódjai

Ebben a hangkészletben a sakktábla mozgásaiból megszólaló hangok nem hoznak létre hagyományos dallami alakzatokat: minden egyes lépést csak az előtte felhangzóhoz és az utána következőhöz lehet mérni, s ezt szolgálja az előadásmód is, mely egyenletes tempóban, egyenletes dinamikával, tagolás és értelmezés nélkül jeleníti meg a hangokat. A mű a táblán maradt hét figura pozíciójának jelzésként egyetlen sforzato-val megütött, teljes kicsengésig (15-20 másodpercen keresztül) zengetett akkorddal indul. Az utána kezdődő egyszólamú folyamat nem a sakktábla drámaiságát vagy izgalmát közvetíti hanem annak időbeli lefolyását. (Nincs különbség például a világos és sötét figura lépései között; ugyanaz a hangmagasság több kockára is érvényes, ezért hangismétlődések is előfordulhatnak.) A lineáris hangfolyam az idő múlásának zenei metaforája, hangszeres monódia, melyben a hangmagasságok kiszámíthatatlan változásaitól eltekintve minden állandó – s a hallgató figyelmének intenzitásától függ, hogy kihallja-e belőle a már zenei minőségekként megszólaló belső ismétlődéseket, szekvenciákat és a regiszterek folyamatos, de lassú elcsúszásait.

*poco sf* *lasciar vibrare a estinzione [cca 15-20"]* *3 - 5* *p sempre legato e senza qualsiasi articolazione*

P

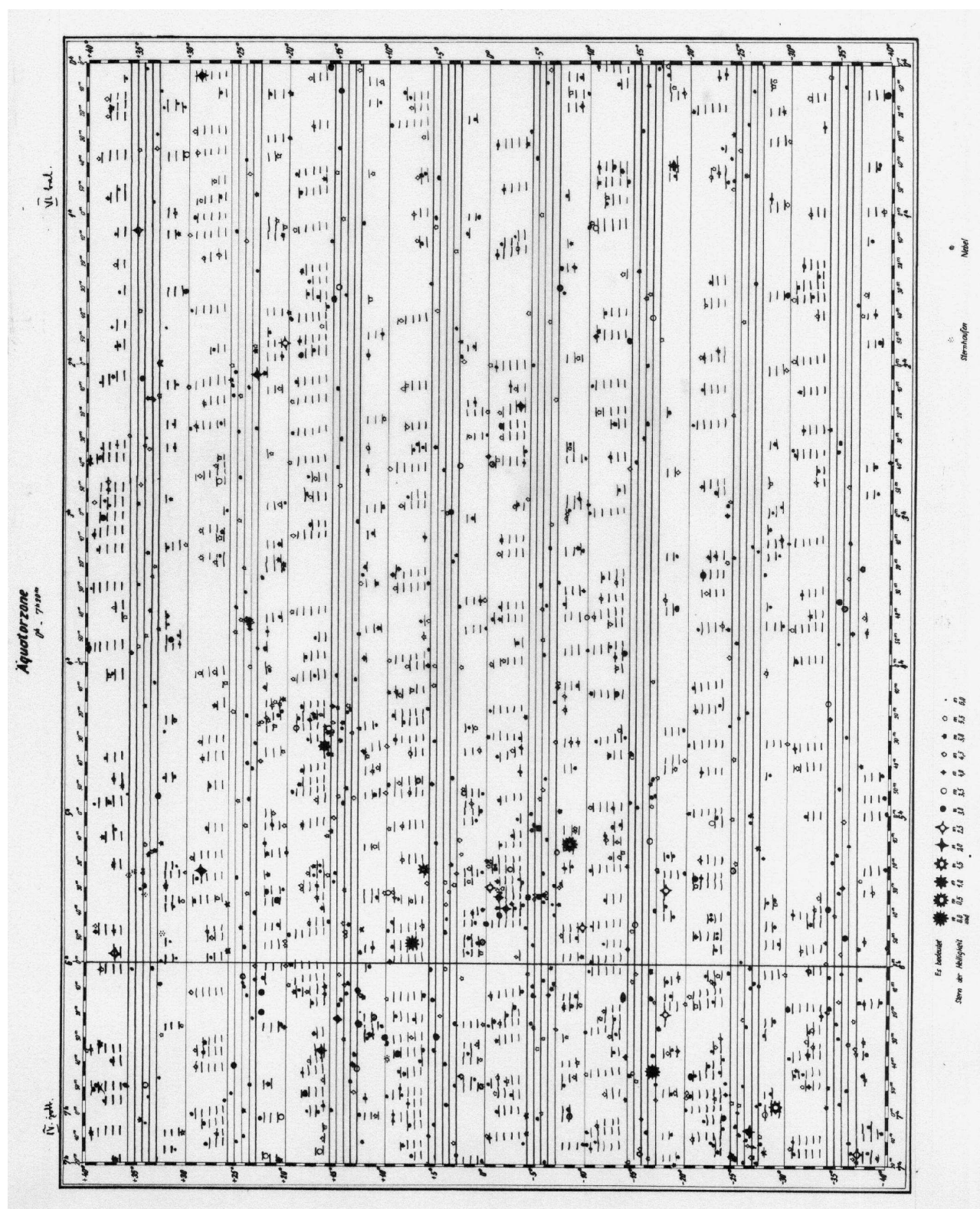
48. ábra. Jeney: *Végjáték* – a mű kezdete. © by Editio Musica Budapest

Az alkalmazott idegen rendszerek között megkülönböztetett szerepet kaptak a hangjegyekként is leolvasható vagy értelmezhető grafikus alakzatok. Anélkül, hogy Sály ismerte volna Cage<sup>82</sup> és Stockhausen<sup>83</sup> korábban készült csillagképeken alapuló műveit, 1973-ban egy csillagatlazst<sup>84</sup> nézegetve talált rá az égbolt különböző vetületeit ábrázoló képekben a hang kódolás lehetőségére. Célja az volt, hogy olyan tágas és kiszámíthatatlan zenei folyamatot alakítson ki, mely mentes minden hallási beidegződéstől, és belső mozgásainak kiszámíthatatlansága ellenére is az állandóságot sugallja. A négy zongorára készült *Az ég virágaiban* az átírás elve egyszerű. A kiválasztott csillagtérképet egyenletesen bevonalmazva nyolc 15 vonalas szisztéma jött létre, melyek alsó és felső pótvonalakkal kiegészített vonalrendszerként olvashatóak.

<sup>82</sup> *Atlas Eclipticalis* (1961), *Music for Carillon No. 4* (1961), *Song Books* (1970), később: *Etudes Australes* (1974-75)

<sup>83</sup> *Sternklang* (1971)

<sup>84</sup> Otto Kohl-Gerhardt Felsmann, *Atlas des gestirnten Himmels für das Äquinoktium 1950*. (Berlin: Akademie Verlag, 1956): Tafel III. Äquatorzone 00<sup>h</sup>-07<sup>h</sup>20<sup>m</sup>



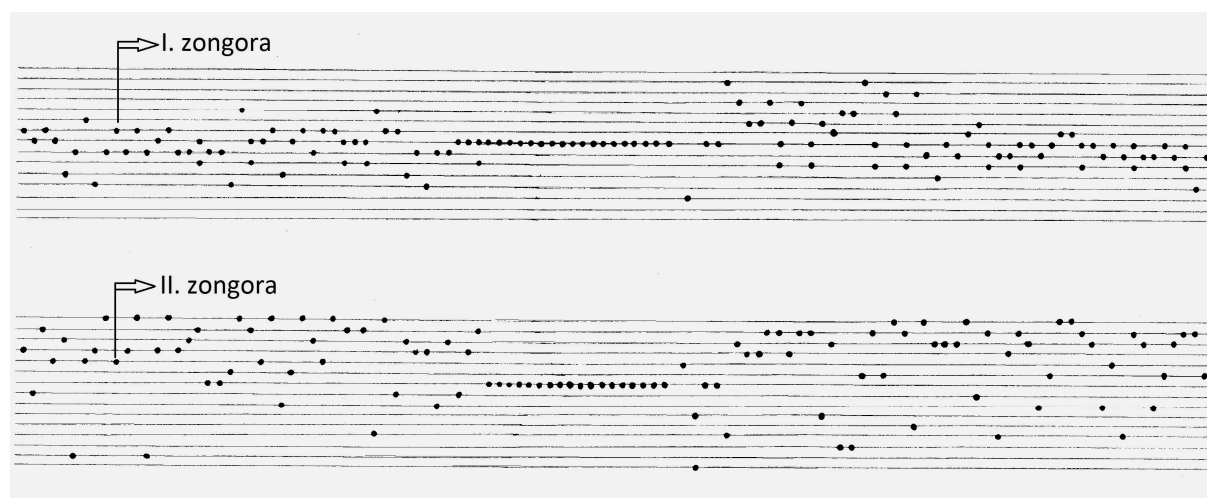
49. ábra. Sár: Az ég virágai – játszópartitúra a csillagtérkép alapján (egyenlítői övezet 0 órától 7 óra 20 percig)

A csillagtérképen grafikusán megkülönböztetett fényerő-különbségek a hangok dinamikáját adják meg, a csillag-jezések vonalrendszertől való távolsága pedig a módosítójeleket. A nyolc sor nyolc



háromperces szakaszt jelent<sup>85</sup>, melyet mind a négy zongorista eljátszik, együtt kezdve, de egymáshoz képest egy-egy sornyi eltéréssel.<sup>86</sup> A violinkulcs szerinti olvasás miatt a hangkészlet a zongorák középső és magas regiszteréhez (e–d<sup>3</sup> közötti hangtartományhoz) kötődik, ezzel is szuggerálva a tágas égbolt akusztikusan megjelenő illúzióját. Bár belső mozgásait tekintve a mű nem szólaltatható meg kétszer egyformán, mégsem tekinthető nyitott formának, mert szigorú időrendjében a hangtömeg egyenletesen oszlik el. Csillagtérképen alapul Jeney Zoltán *Soliloquium No. 3* (1980) című zongoraműve is, ott azonban az olvasásmód (violin- és basszuskulcs egyaránt) tágabb hangkészletet és egyúttal vonalszerűbb hangfolyamatokat hoz létre. (A mű elemzését ld. a 188. oldalon)

Szó szerint véve is talált tárgy volt az *Egyesével* (egy- vagy két zongorára) hangkészlete és annak lefutása, melyet Sály 1975-ben fedezett fel egy több mint két méter hosszú lyukszalagon – a szalagot ugyanis eredetileg egy ekkor vásárolt függönykarnis csomagolópapírként kapta. Nem ismervén a kódrendszer jelentését, csak a lyukak véletlenszerűnek látszó, de az egyenletes távolságok miatt mégis rendezett összhatasú képe keltette fel érdeklődését. Vonallal összekötve az azonos magasságban szereplő lyukakat, két 15 soros szisztémát kapott (két zongora szólamára értelmezve), melyet violin- és basszuskulcsban olvasva a pontok tercépítkezésű hangjegy-alakzatokként jelentek meg a C és c<sup>2</sup> közötti hangtartományban.

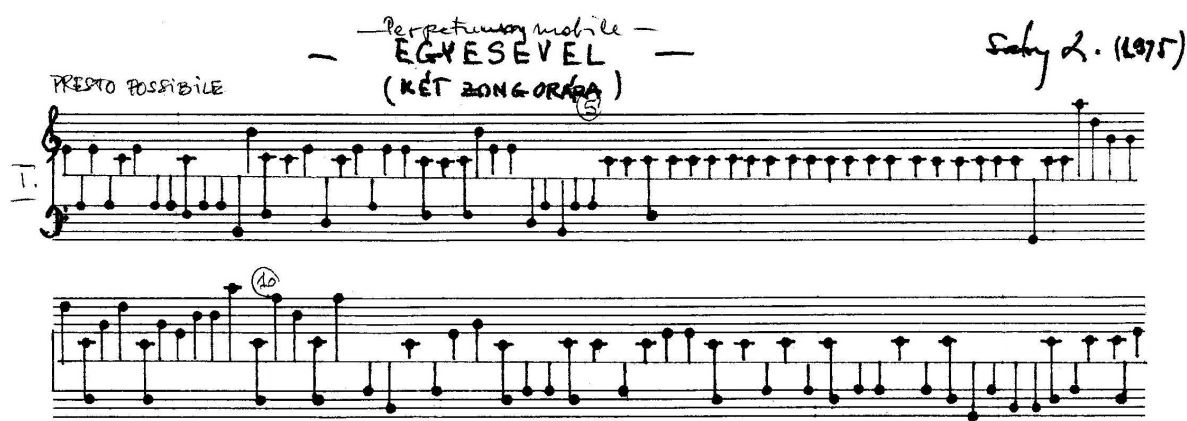


50. ábra. Sály: *Egyesével* – részlet a lyukszalagnak abból a szakaszából, ahol az I. zongora szólama kezdődik a felső sorban. A II. zongora az alsó sorból származik, kezdetét a nyíl mutatja.

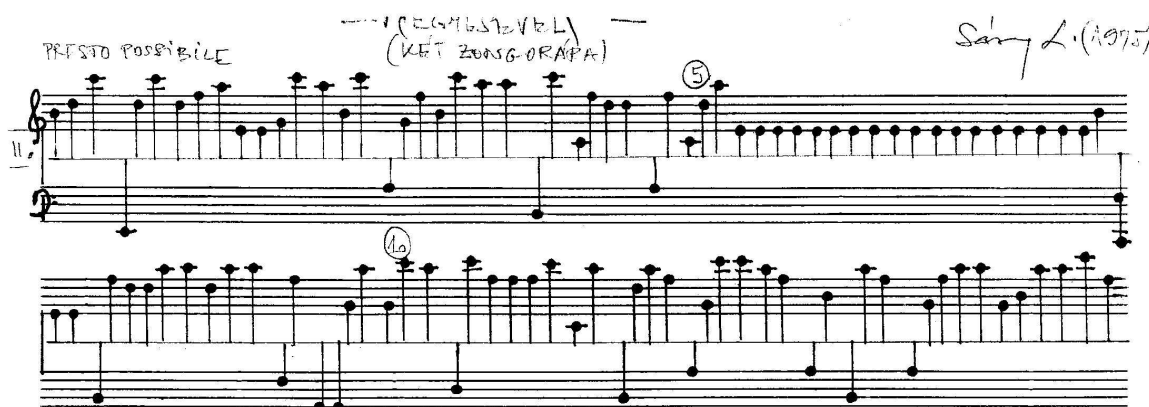
<sup>85</sup> A szakaszokban szereplő hangokat 2'42" alatt kell eljátszani, s a fennmaradó 18" alatt a pedálba fogott hangokat ki kell csengetni, majd utána szünetet kell tartani.

<sup>86</sup> Kezdetkor: 1. játékos – 1. szakasz, 2. játékos – 2. szakasz, 3. játékos – 3. szakasz, 4. játékos – 4. szakasz. Ezután mindenki a számára soron következő szakaszra lép és végigjátszik minden addig nem játszott szakaszt. A darab befejező részében tehát az 1. játékos a 8. szakaszt, a 2. játékos az 1. szakaszt, a 3. játékos a 2. szakaszt, a 4. játékos a 3. szakaszt szólaltatja meg.





51. ábra. Sándor: *Egyesével* – az I. zongora szólama a mű kezdetén. Szerzői kézirat



52. ábra Sándor: *Egyesével* – az II. zongora szólama a mű kezdetén. Szerzői kézirat

A szimmetria-tengelyként értelmezhető 7. sor az  $c^1$  helye, s ez a hang – leggyakoribb előfordulása miatt – a zenei folyamatnak is centrumhangjává vált. A hangok egyenletes elrendezése repetitív ritmus-folyamatot szuggerált, s eredménye egy olyan minimalista mű lett, mely nem hasonlít sem szerkezetében, sem hangzásában az amerikai zeneszerzők repetitív folyamatzenéire.<sup>87</sup> Ezt az elvet Sándor az *Cseppre-cseppben* (1974) is alkalmazta, egy másik lyukszalag alapján, a folyamatot azonban ott négy szólamra bontotta. (A mű elemzését ld. az 158. oldalon.)

A vizuális kódok tisztán ritmust vezérlő folyamatok szervezésére is alkalmassá válhattak. Az *impho 102/6* című darabban (hat krotálra) Jeney telex-kódot használt kiindulásul, melynek szalagját akkor kapta kézhez, amikor a Japánban koncertező Kocsis Zoltánnak 1978-ban üzenetet küldött az tokiói Imperial Hotelbe. A telex-szalag betűket, számokat és írásjeleket tartalmazó 5 szisztémás BCD

<sup>87</sup> A kottát megfordítva a mű mindkét szólama tükörrák formában is megszólaltatható.

kódjait<sup>88</sup> egyenletes pulzációjú időtengelyen értelmezte, s magát a pulzációt is megszólaltatta egy külön hozzáadott – a játszópartitúrában középen futó – hatodik szólamban. A mű azonban nemcsak ezen a kódon alapul. A 221. ütemben kezdődő 2. rész vezérlését (a pulzáló szólam megtartása mellett) átveszik Kocsis választáviratának morze-jelei<sup>89</sup>, s az addig kiszámíthatatlanul változó képletek unisono játszott periodikus alakzatokká válnak, s ritmikai értelemben a bonyolulttól az egyszerűig vezető folyamattá alakítják a mű formáját.

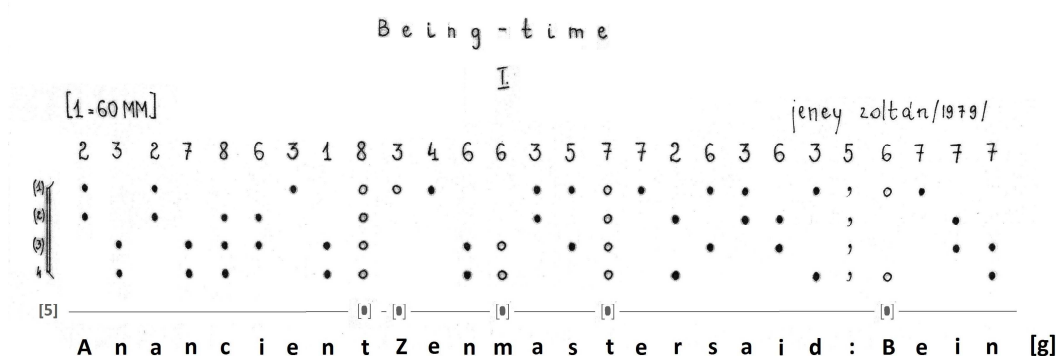
53. ábra. Jeney: *impho 102/6*, 217-226. ütem, váltás a BCD és a morze kódok között  
© by Editio Musica Budapest

<sup>88</sup> A BCD-kód rendszer a  $2^5$  összes permutációjára épül. Azonos kombináció betűt és írásjelet egyaránt jelenthet. A váltás az írógép Shift billentyűjéhez hasonlóan működik. Az öt soron elhelyezkedő lyuk kombinációkat egyszerű hangokká értelmezni. Például:

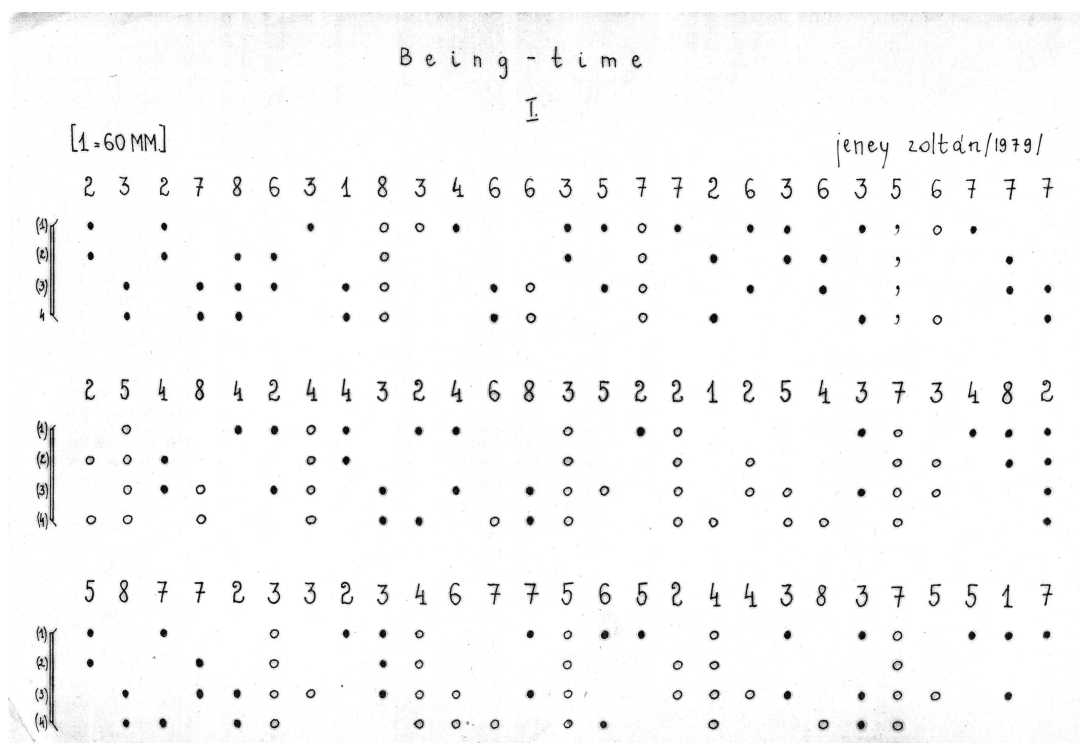
a      b / ?      c / :      d / \*      e / 3

<sup>89</sup> A postai szolgálatok a táviratokban hagyományosan morze jeleket használtak, szemben a telex-üzenetek BCD kódjaival.

Telex-kódkokká alakított angol nyelvű szövegek<sup>90</sup>, a középkori zen-buddhista mester Dogen Zenji lét-időről (being-time) szóló gondolatai vezérlik a hétrészes *Being-time* sorozat ritmus- és dinamikai struktúráját is, ezekben a művekben azonban Jeney jelentősen átalakította az eredeti rendszert. Az ötsoros szisztéma mechanikus átírása helyett az együtthangzások vezérlőelveként csak a felső négy sort használta, az alsó sorban lévő jeleket pedig a hangerő meghatározására tartotta fenn vagy – a sorozat egyes tételeiben – az időtartamok illetve a ritmus meghatározásába is bevonta. A *Being time* I-ben a BSD-kód 5. sora csak dinamikát vezérli, a hangok időtartama (ld. a felső számsort) a szöveg betűinek matematikai átkódolásából jött létre. Ahol az alsó vonalon is van jel, ott fehér karikával jelölte a hangokat – melyek a *Being time* I-ben forte dinamikát jelentenek.



54. ábra. A szöveg által vezérelt zenei elemek.



55. ábra. Jeney: *Being time I*. Szerzői kézirat. Az 1. oldal részlete.

<sup>90</sup> Ld. „Dogen on Being Time”. in Philip Capleau ed.: *The Three Pillars of Zen. Teaching. Practice. Enlightenment*. Boston: Beacon Press, 1970. 295-299.

Dukay Barnabás a 70-es évek közepe óta alkalmaz olyan zenén kívüli jelenségekből származó szerkezeti ötleteket és elveket, melyek műveinek hangkészletét, modális centrumait vagy ritmikai felépítését vezérlik. Az idegen rendszereket alkotói magánügynek tartja, s a szakrális szövegek hangí kódjait, fényjelenségekhez kapcsolódó asztronómiai számarányokat és a többi rejtett tartóeleme titokban tartja, elfedi őket a *hallással* érzékelhető zenei folyamatok változásaival, a tudatosan szervezett hangszínekkel és időarányokkal, s gyakran a szigorúan szerkesztett polifónia zenei konzekvenciáival. A háttérben húzódó azonos rend meghatározhatja az összetartozó műcsoportok szerkesztését is, s egyúttal egységes és mélyen átélt világszemlélet hordozója, mellyel Dukay az ember és a tőle függetlenül létező kozmikus tér közötti egyensúlyt keresi. A *lenyugvó Naphoz*<sup>91</sup> című műcsoport (12, 24, 36 vagy 48 szólamra, tetszőleges összeállítású együttesre) ugyanannak a ritmusszerkezetnek és formának tizenöt különböző változata. Az egyes műalakokban megszólaló hangmagasságok a Föld forgásából következő fényváltozások csillagászati adataiból – a napfény évszakok szerinti növekedésének és csökkenésének számarányaiból – származnak, ezért a különböző műalakokat csak az év meghatározott időszakaiban lehet játszani. Erre mindig az adott változat alcíme figyelmeztet.<sup>92</sup> A *Lebegő pára a mélység színén* című sorozatban, ahol ugyanannak a zenei gondolatnak a különböző létszámú és összetételű együttesekre kidolgozott változatairól van szó, a különböző műalakok különböző napszakokhoz kapcsolódnak.<sup>93</sup> Más titkos kódrendszerekre Dukay olykor műveinek címeiben utal, melyek között túlsúlyban vannak a szimbolikus tartalmakat, természeti és fényjelenségeket, kozmikus dimenziókat, vizuális látomásokat hordozó szavak.<sup>94</sup> Jelenlétük valahogyan mégis érzékelhető, ha másképpen nem, egyéni és azonnal felismerhető zeneszerzői stílusként, melyben a zenei események egy tételen belül mindig egységesek, azonos mozgásformákból építkeznek, mindvégig jelenlévő hangzó teret alkotnak, melyben megnő minden apró változás jelentősége.

Dukay művei azt sugallják, hogy a körülöttünk lévő világ idő- és tér-dimenzióiból mindössze annyit vagyunk képesek érzékelni, amennyit belső mikrokozmoszunk enged. S mivel a makrokozmosz igazi törvényei kívül esnek az emberi felfogóképeség határain, minden kultúra és minden kor másképpen fogalmazza meg a hozzájuk való viszonyát, s neveltetése és világnézete alapján minden egyes ember

<sup>91</sup> 70-es évekbeli címén: „J”

<sup>92</sup> A kilencedik változat teljes címe: *A lenyugvó Naphoz – Áldozati zene a fény csökkenésének idejére – 24 szólamra*. (A mű a csillagászati nyár és ősz hat hónapjában játszható.) A tizenegyedik változat teljes címe: *A lenyugvó Naphoz – Áldozati zene a sötétség uralmának idejére – 24 szólamra*. (A mű a csillagászati ősz és tél hat hónapjában játszható.)

<sup>93</sup> *Lebegő pára a mélység színén*. 1. *Reggeli változat* – antifóna kétszólamú vegyeskarra; 2. *Déli változat* – monódia tenorhangra; 3. *Esti változat* – motetta négy althangra; 4. *Reggeli változat* – concordia piccolóra, tubára, nagydobra, hárfára, hegedűre, nagybőgőre és cselesztára; 5. *Déli változat* – hangszeres monódia; 6. *Esti változat* – hangszeres motetta négy brácsára stb. A 18 részesre tervezett sorozat komponálásának kezdetei a 70-es évek második felére nyúlnak vissza, jelenleg tíz változat készült el. Ezeket a sorszámok szerinti hármas csoportokban, vagy együtt, a számok szerinti sorrendben lehet megszólaltatni.

<sup>94</sup> *A lenyugvó Naphoz; A változó Holdhoz; A rejtőzködő Földhöz; Fölizzás a tüzekben; Láthatatlan tűz a téli éjszakában, Porszem és vízcsepp a liliom szirmán*

másképp vesz tudomást a tőlünk független erők létezéséről. Püthagorasz, Platón, Boethius és az őket követő teoretikusok késői utódaként Dukay abban hisz, hogy a zene képes a világ kozmikus törvényszerűségeit matematikai és akusztikai arányaival közvetíteni, valamiképpen befolyásolni tudja az emberi lélek működését is. Ennek a gondolatnak hordozói műveinek titkos rendszerei.

### e. Zenei rendszerek

A kompozíciós alapötletek spekulatív eljárásai között zenei eredetű rendszerek is szerepelhettek. A módszer zenetörténeti előzményei a többszólamúság első évszázadaiban alkalmazott cantus firmus-technikák, a reneszánsz vokálpolyfónia korszakában népszerű paródia-elvek, majd a barokk operák gyakorlatában szinte általánosnak tekinthető – olykor szerzői jogokat sem tisztelő – átdolgozási módszerek. Az elmúlt évszázadokban a paródia, az átírat, a parafrázis és a variáció fogalmának határai többnyire elkülönültek, s más-más – technikai jellemzőkkel is leírható – feldolgozásmódokat és műfajokat jelentettek. A módszerek jellege és gyakorisága korszakonként eltérő és nagyon is jellemző az adott időszak esztétikájára. Egy új mű létrejöttében persze nem elhanyagolható annak a jelentősége sem, hogy a kiindulásul szolgáló kompozíció saját korábbi mű, vagy más zenetörténeti korból illetve kortárából származik. Míg azonban régen a kölcsönanyagok általában felismerhetőek maradtak, az experimentális zenében a zenei háttér-rendszereket elfedhették az általuk generált új hangyi összefüggések.

A zeneszerzés, mint alkotói tevékenység új felfogását jelzi az az eljárás, amikor akár egy teljes tétel vagy teljes mű átkódolásából jöhet létre új kompozíció. A Stúdió tagjai a 70-es évek elején erre vonatkozó mintákkal még nem találkoztak, sőt, ekkoriban még az eljárás egyetlen konkrét zenei előzményének tekinthető művet, John Cage (Erik Satie *Socrate*-jából írt) *Cheap Imitation*-jét sem ismerték. A módszert elsőként alkalmazó Jeney Zoltán emlékei szerint a zenei háttérrendszereket az előbbi fejezetekben tárgyalt *talált tárgyak*hoz hasonlóan alkalmazták. Cage zenéjének és esztétikájának hatása azonban itt is megkerülhetetlen: bátorságot adott a merész ötletekhez, melyekkel a Stúdió szerzői az őket leginkább foglalkoztató hallásmódbeli és formai problémákra keresték saját megoldásaikat. Rávilágít erre Vidovszky László 1992-ben megfogalmazott véleménye, mely szerint „...Cage szerepe éppen abban állt, hogy számos szempontot, sőt a véletlen bevezetésével tulajdonképpen *minden tetszőleges szempontot* [kiemelés Sz. T.] integrálhatóvá tett.”<sup>95</sup>

Mindazonáltal, az a tény, hogy a zenei idézetek, vagy másoktól átvett teljes tételek csak 1974-től jelentek meg vezérlőelvekként, a zárt zenei formák iránti visszafordulás igényét is jelzi a Stúdió műhelyében – elmozdulást a kombinatorikus hangzásmodellek alapján megtervezett művektől a zárt

<sup>95</sup> Vidovszky-Weber, 1997: 96.

kompozíciók felé. Jeney Zoltán *Quemadmodum* (1974) című vonósnégyesi műve egy 20. századi zeneszerző vonósnégyes-tételének<sup>96</sup> átkomponálásából jött létre. A szerkezet és időbeli elrendezés pontosan követi a kiindulásként felhasznált zenei struktúrát, az eredeti művet azonban még a két partitúra összevetésével is csak nyomokban lehet felismerni az új darabban. A sűrű és ritmikáját tekintve is komplex textúrából egy másik, számkódokon alapuló vezérlőrendszer<sup>97</sup> szabályai szerint bizonyos hangok egyszerűen eltűnnek, szünetekké – a cage-i értelemben vett *csend*dé válnak –, mintha kiradírozták volna őket a partitúrából. Az eredeti hangkapcsolatok megszűntek, s helyükön kiszámíthatatlanul mozgó, töredezett folyamat alakult ki, melyben a szordinált játékmód és a mindvégig halk (*pppp* és *mp* közötti fokozatokban mozgó) dinamika miatt a teljes hangzás átalakult. Jeney hasonlata szerint az új kompozíció „egy *'mintha'* ismert mű erősen átmágneseződött felvételéhez” hasonlít, mely „minden részletében emlékeztet valami már hallottra, anélkül, hogy ez tolakodóan előtérbe kerülne. A cím jelentése (quemadmodum: amiként..., ahogy..., ahogyan...) is erre utal.”<sup>98</sup>

Jeneyéhez hasonló módszert alkalmazott Serei Zsolt *Vélt találkozás* (1976) című preparált zongorára készült művében, mely Chopin *c-moll szonátájának* (op. 4) Asz-dúr hangnemű lassú tételén alapul. A komponálásmód itt is egyfajta satírozás, de az elv más: Chopin művéből csak mindössze hat hangmagasság maradt meg, abban a regiszterben és ugyanabban a ritmusértékben, ahogyan eredetileg szerepelt. A hat hangmagasság (E-c-esz<sup>1</sup>-fisz<sup>1</sup>-f<sup>2</sup>-d<sup>3</sup>) és Asz-dúr hangnemű tétel kiválasztása nagyon is személyes indítékú döntés volt, mely egyúttal azt is meghatározta, hogy a preparációval meghatározatlan magasságú hangzásokká alakított hangkészlet egyes elemei milyen gyakorisággal szerepelhettek.<sup>99</sup>

<sup>96</sup> A vonós kamarazenekar cselló- és nagybőgő szólama a vonósnégyes csellósólamának különböző megszűréséből származik. 1988-ban Jeney a művet vonósnégyes változatban is elkészítette, *etwas getragen* címmel. A kiindulásként használt darab kilétét a zeneszerző nem tette nyilvánossá.

<sup>97</sup> Az áttét kétszeres, mert a szünetek értékeit egy – az eredeti mű szerzőjéről szóló – Cage-szöveg betűinek számokká értelmezése vezérli.

<sup>98</sup> Jeney, 1976a: 80.

<sup>99</sup> Serei elbeszélése szerint egy tragikus esemény hatására – saját szomorúságának feldolgozásaként – zongorán improvizált a hangkészlet hangjain, s ezt a hangzásélményt nem nyitott műként jegyezte le, hanem határozott struktúrát keresett hozzá. Az Asz-dúr *Larghetto*-ra véletlenül talált rá, s ezzel a választással az is eldőlt, hogy a hangnem adottságai és az eredeti mű tematikus visszatérései miatt egyes hangok (esz<sup>1</sup>, c) gyakran ismétlődnek, mások (f<sup>2</sup>, fisz<sup>1</sup>) ritkábban, s van olyan is közöttük (E, d<sup>3</sup>), mely az egész tétel folyamán csak egyszer hangzik fel.

56. ábra. Chopin *c-moll zongoraszonáta*, *Larghetto* 1-7.<sup>100</sup> Ld. a bekeretezett hangokat.

57. ábra. Serei: *Vélt találkozás* 1-8. © by Editio Musica Budapest

A preparáció alkalmazásával Serei nemcsak a hangszínt, hanem a műfajt is átalakította: a romantikus lassú tételből minimalista darab lett, melyben a szabálytalan monotóniával ismétlődő, hosszú csendekkel megszakított hangmagassághoz kiegészítő hangok kapcsolódtak.

Másfajta, mechanikusabb eljárással készült Jeney *Transcriptions automatiques* (1975) című zongoraműve, melyben hat rövid Satie–zongoradarab tükörrák fordításának leírásával jött létre új kompozíció.<sup>101</sup> Az 1977-ben komponált zenekari *Laude*-ban Jeney a szerkezetet, a hangszerelést és a metrikát változatlanul hagyva egy szám-alapú kódrendszer alapján alakította át Mahler 10.

<sup>100</sup> Paderwsky-Bronarski-Turczinsky ed., 1949. 33.

<sup>101</sup> Ehhez az eljáráshoz az ötletet a korabeli fénymásolási technika adta, melynek első fázisaként a gép az eredeti kép negatívját hozta létre.

*szimfóniája Adagio*-jának hangmagasságait, s ezzel együtt az eredeti darab hangrendszerét formálta át 12-fokúvá. A zenei háttérrendszerek jelenlétének egyedi – s az Új Zenei Stúdió műhelyéhez közvetlenül már nem kapcsolódó – formája az az eljárás, melyet Vidovszky László 1980-as évek végétől gépzongorára írt műveiben alkalmazott. Itt korábbi korokból származó dallamokat, műrészleteket vagy akár teljes műveket alakított át számítógépes algoritmusokkal, hangmanipulációkkal oly nagy mértékben, hogy az eredeti dallamok (gregorián, Berlioz- és Bach-művek) lényegében felismerhetetlenné váltak, s legfeljebb a címek utalásaiból<sup>102</sup> következtethetünk rájuk.

A mechanikus átírásokkal a Stúdió szerzői azt kutatták, hogyan lehet egy korábbi korszakból vagy másik zeneszerzőtől származó konstrukciót új hangú összefüggésekkel megtölteni. Nem az egyéni hallásmód feladásáról van tehát szó, hanem olyan eljárásokról, melyben a kiindulásként felhasznált mű szerepe szövegszerkesztő programok dokumentumsablonjaihoz hasonló, melyekben a margók, a betűtípus és nagyság, az oldal elrendezése - adott (és egyébként bármelyik eleme változtatható), de a megírandó dokumentum tartalma már kizárólag a felhasználón – ebben az esetben a zeneszerzőn – múlik.

Részint Cage írásainak hatására, részint pedig a romantikától és expresszivitástól elforduló zenefelfogásának köszönhetően a Stúdió zeneszerzőire valóságos revelációként hatottak Erik Satie művei.<sup>103</sup> Sály 1980-ban szoprán szólóra és zongorára komponált *Socrates utolsó tanítása* című kompozíciója Satie *Socrate* című szimfonikus drámájának utolsó tételét (*Mort de Socrate*) dolgozza fel. A darab minden egyes pillanatában jelen vannak Satie hangjai, hasonlóan a *Cheap Imitation*-ben (Cage) alkalmazott eljárásához. Míg azonban Cage-nél a mű ritmusa marad meg változatlanul, s a dallamok változnak a véletlen eljárásoknak köszönhetően, Sálynál a Satie-mű énekszólama marad állandó elem, mely nemcsak hogy hangról-hangra végigvonul a darabon – kétszer is egymás után –, de egyúttal a tétel minden más szólamának mozgását is vezérli. Jelenléte mégsem nyilvánvaló a hallgató számára, mert a dallam elsőként visszafelé, rák-formában hangzik fel, s csak miután elfogynak a hangok, akkor ismétlődik meg eredeti alakjában. Satie és Sály tételeinek ütemszáma pontosan megegyezik, a Satie-nál hallható énekszólam dallama mégis kétszer ismétlődik meg a Sály-darabban, mert a szólam ritmizálása megtartja ugyan az eredeti dallam ritmusképleteit, de átértelmezi az eredetileg 4/4-es metrumot 12/8-dá, a ritmusképletek triolálásával. Az eredeti Satie-dallam mindig a kíséret középső szólamában van.

<sup>102</sup> Futaki ének; Barokk; Berlioz; *Drei Choral-Vorspiel-Variationen*

<sup>103</sup> Számos Satie zongoradarab és a *Vexations* mellett a Stúdió hangversenyein hangzott el először Magyarországon a *Socrate* (Cage kétzongorás átíratában), valamint Cage *Socrate*-ből komponált *Cheap Imitation* című parafrázisa. Ld. a 2. fejezet ide vonatkozó adatait.



58. ábra. Satie: *Socrate* 277-294. ütem: csak az énekszólam

SOCRATES UTOLSÓ TANÍTÁSA SÁRV LÁSZLÓ/1980/

♩ = 84-92

(mp) MES HOM LES BUS ET SAGE PLUS DE FIN TES

5

CRA E LÁ ET BOUCHE MA LUI EU CRI

10

FI ENT FAIT À VERT CON MENT IL DE UN

15

TE CETTER QUIT DÂC TE LA VONCE NIENT DON

© 1993 by Editio Musica, Budapest  
Printed in Hungary

Z. 12.391

59. ábra. *Socrates utolsó tanítása* 1-14. ütem. © by Editio Musica Budapest

A Satie-mű zongorakíséretéből Sály egyetlen elemet sem vett át. A *Socrates utolsó tanítása* valójában egy háromszólamú invenció a Satie-mű énekszólamára, mely azáltal válik négyszólamúvá, hogy a zongora középső szólamában kétszer konzekvensen lefutó eredeti dallamot a szoprán szólam megerősíti.<sup>104</sup> A zongorakíséret felső szólama oktáv vagy prím kánonban követi a középső szólamot, a Satie-nál eredetileg szereplő 4/4-es metrumban. A hangok számát a két különböző idősíki összehangolásának érdekében a zeneszerző csökkentti, azáltal, hogy a 12/8-os szólam hangismétléseit csak lerövidítve imitálja. A zongora basszus-szólama a 4/4-es kánon-szólam hangjainak basszuskulcsban leolvasott, tehát az eredetihez képest egy másik dallami kopulázása, de az utánzott szólam hangjainak nagy része egyszerűen kimarad belőle, mintha kiradírozták volna. A Satie-művel való dallami és strukturális rokonság ellenére itt egy új kompozíció született, melyben már nyoma sincs azoknak a stílusjegyeknek – szándékos statikusságnak, a funkciós viszonyoknak, az egyenletesen kimért harmóniai feszültség-oldás kapcsolatoknak – melyeknek Satie-nál igen lényeges szerepük van. Sály műve szigorú polifon kompozíció, melyben a szólamok egymáshoz való viszonya és – az idézetként végigvonuló szólam kivételével – minden dallam megszólalásának kidolgozása a saját zeneszerzői lelemény eredménye. A mű későbbi alakváltozatában (*Echoing Green*, 1982) egy Christian Wolff-tól megismert eljárás érvényesül: a kíséretet bármilyen billentyűs hangszer játszhatja, az énekszólam anyagát pedig – a kottaképet basszuskulcsban olvasva – megszólaltathatja bármilyen mély-regiszterű vonós vagy fúvós hangszer. Ez eltérő kulcs miatt a hangközviszonyok átalakulnak, s a *Socrates utolsó tanításával* ellentétben a szóló nem a vezérdallamot erősíti, hanem a basszus szólamát, s így a korábbi változatban a vezérszólam és basszus közötti, még háttérben lévő oktáv + szext párhuzamok sokkal inkább érvényre jutnak.

Sály *Emlék* (1987) című zongoradarabját egy Grieg-zongoradarab (*Vorüber*, op. 71) hangjai vezérlik. A két mű közötti összefüggés nem feltétlenül tartozik a hallgatóra.<sup>105</sup> A szerző a darab bemutatójához írt ismertetőjében csak annyit árult el, hogy az 50-es években már foglalkozott egy kromatikus dallammal, mely 17 év után újra felkeltette a figyelmét, s „A kromatikus szólamot - mint emlékfoszlányt - füttyülés, vagy füttyhöz hasonló hangszerhang szólaltatja meg”.

<sup>104</sup> Ez a módszer az előzménye a *Telihold* (1986) gong-szólamának. Lényeges különbség azonban, hogy míg ott ez a megerősítés csak a C hangokra vonatkozott, addig itt inkább az válik kompozíciós tényezővé, hogy az énekszólam mit *nem* erősít meg a zongoraszólamból. Sály művének szoprán-szólama ugyanis a kihagyások, az oktáv-váltások, a hangátkötések és az új, francia szótagokból, szövegtöredékekből és szótagokból kialakított, jelentés nélküli szöveg által szuverén zenei anyaggá válik.

<sup>105</sup> Közvetlenül egymásmellé téve a két kompozíciót, a melodikus összefüggés érzékelhető, a darab recepciótörténetéhez azonban hozzátartozik, hogy bár egyike Sály László legnépszerűbb és igen gyakran játszott műveinek, a *Vorüber* és az *Emlék* közötti kapcsolatot években keresztül az előadók sem vették észre.

Liberamente,  $\text{♩} = 96$  cca SÁRY László

Fütttye (Whistling)

Piano

60. ábra. Sály: *Emlék*. Fütttyre és zongorára. © by Editio Musica Budapest

Andante doloroso M.M.  $\text{♩} = 66$

*p*

*ben tenuto*

*molto ffz*

*rit.*

61. ábra. Grieg: *Vorüber* op. 77, 1-10 ütem

Grieg kromatikus dallama az eredeti zongoradarabban több különböző transzpozícióban, dúr és moll harmonizálással egyaránt megszólal. A Sárý-darabban is mindvégig követhető a jelenléte, identitását azonban elveszti a feldolgozás során, mert hangi elemei más regiszterekbe kerülnek és más összefüggések jönnek létre belőlük. Sárý időben szétteríti, melodikussá teszi a periódus második felének harmóniáit, átrendezi a hangsúlyokat. Legfeltűnőbb a Griegnél felütésként hangzó lefelé lépő szekund – ez a Sárý-zongoradarabban a frázisok lezárásává alakul, megállítja a zenei folyamatot.

A 80-as évektől Sárý saját műveit is alkalmazta vezérlőelvekként. Az *Emlékből* készült a *Broadway Boogie-woogie*, a *Sonata Grande* struktúrája az *Adorjánok és Jenők* című opera alapja lett, s korábbi darabjai kaptak új értelmezést az *In sol* című opera, vagy a *Tájkép C-ben* rendszerében. Az egyéni stílus kérdései azonban csak e jelenségek leírása után merülnek fel, hiszen a Sárý-darabokban megjelenő idegen anyagok, bármilyen indíték révén kerültek is bele a műbe – mint ezt az előbbi példák is illusztrálták – csak kiindulások.

### 3. Minimalizmus

Cage a hangzó jelenségeket és a belőlük kibontakozó zenei folyamatok összefüggéseit az európai hagyományoktól eltérő módon kezelte, amikor idegen rendszereket kezdett alkalmazni a komponálás során, és így szerkezeti értelemben is nyitottá tette a megszólaltatás lehetőségeit. A véletlen és a meghatározatlanság művészi koncepciójából azonban – mint Michael Nyman megállapította – szinte törvényszerűen következett a meghatározottság új ideája<sup>106</sup>, melyet a Cage környezetéből induló következő generáció alakított ki a 60-as évek második felében. La Monte Young, Steve Reich, Philip Glass, Terry Riley és Frederic Rzewski több szempontból is új kompozíciós távlatokat nyitott: míg La Monte Youngnál a végletekig redukálódtak a zenei anyag és a hangzás összetevői, Steve Reich és a többiek műveiben újra megjelent az egyenletes lüktetés, a könnyen megjegyezhető dallam, a gyakran tonális vagy modális centrumok köré rendeződő hangzás, a szakaszos és ciklikus tagolás, s ami talán a legfontosabb, a ritmikus–motivikus ismétlésben rejlő energia, mely egyfajta hipnotikus hangzásélmény lehetőségét kínálta a hallgatónak. Életműveikre nemcsak úgy tekinthetünk, mint a Cage által felvetett új esztétika folytatásának egy lehetséges módjára, hanem úgy is, mint az európai avantgarde amerikai alternatívájára. Szélsőségesebb fogalmazással: a 30-as években született amerikai zeneszerzők válaszreakciója volt az, amikor a zenei folyamatot legegyszerűbb alapelemeire bontották vissza, másrészt újragondolták és alkalmazták azokat a kompozíciós tényezőket, amelyek Schönberg óta fokozatosan eltűntek az európai nem-szórakoztató zenéből, s amelyeket a szerializmus és az aleatória valósággal száműzött a modern zene eszköztárából.

<sup>106</sup> Nyman, 2005: 243.

A létrejött új stílust az angol nyelvű irodalom – a képzőművészeti terminust átvéve – *minimalizmusnak* (minimalism, minimal music) nevezi. A minimálzene gyakori eleme a látenszen jelenlévő vagy ténylegesen is megszólaló egyenletes pulzáció, a hangok vagy más zenei paraméterek mozgásterének szűkítése, és olyan mechanikusan alkalmazott formaelvek, melyekből hosszú időbeli folyamatok jönnek létre. A nagy kiterjedésű hangzásfelületek La Monte Young zenéjében a hosszan kitartott hangokból bontakoznak ki, míg Riley, Reich és Glass műveiben a hosszú ritmikus folyamatok eufóriája és az elektronikus erősítés révén tagadhatatlannak e stílus rockzenei és (Európán kívüli tradicionális zenékből származó mintái alapján) *világzenei* kapcsolatai. Ez magyarázza meg a minimálzene gyors és jelentős közönségsikerét. A közös vonások alapján ma már egységes stílusnak tekintik a zenei minimalizmust is, pedig valójában az említett amerikai zeneszerzők életműveinek igen markánsan eltérő formai és hangzásbeli koncepcióiról van szó, melyek kisugárzása körülbelül két évtizedre elegendő feladatot vetett fel, s egy időre új távlatokat nyitott amerikai és európai követők számára. Kyle Gann 1997-ben nem kevesebbet állított, mint azt, hogy „...a minimalizmus volt a legutolsó azonosíthatóan új stílus a zenetörténetben. Az egyre gyorsabb ütemben feltűnő új stílusok nagy része valójában a minimalista gyökerekből indul egy nagyobb és világzene által inspirált komplexitás felé.”<sup>107</sup>

Az Új Zenei Stúdió zeneszerzőire Cage és körének zenei eszméi mellett az amerikai minimálzene hatott legerősebben az 1970-es években.<sup>108</sup> A kétféle hatás szinte egyidejű volt, ami kezdettől fogva egyéni zenei és műfaji keveredéseket is eredményezett műveikben. Hangversenyeiken legnagyobb számban 1975-79 között játszottak minimalista kompozíciókat. A többé-kevésbé rendszeresen játszott darabok tanulságait persze nagy általánosítás lenne összemosni, hiszen Young *Composition No. 7* című darabjából, mely nem más, mint egy *h-fisz* kvint végletesen hosszú (az Új Zenei Stúdió előadásában 40 percig tartó) kitartásának folyamata, egészen más kompozíciós ötleteket adhatott, mint azok az élmények, melyeket a Reich-darabokban felszabaduló ritmikai energiák, Glass repetitív tonális és dallami fordulatai, vagy Rzewski műveinek intenzív verbális elemei nyújthattak. Minimalista zenei folyamatok persze a cage-i minták nyomán alkalmazott mechanikus vezérlőelvekből és a redukált zenei elemekből is létrejöhetnek (Sáry: *Koan bel canto*, *Az ismétlődő ötös*; Jeney: *Végjáték*, Vidovszky: *Schroeder halála*, Dukay *12/12*, Serei: *Vélt találkozás*), emellett a Jeney Zoltán által „monolitikus”<sup>109</sup> szerkesztésűnek nevezett formákban fedezhetjük fel leginkább a minimalizmus stílusjegyeit, függetlenül attól, hogy jelen van-e bennük az egyenletes metrikus lüktetés vagy sem.

<sup>107</sup> „The conventional wisdom is that Minimalism – an idiom of clear, non decorative lines, repetition, and great tonal simplicity which arose in the 1960s and 70s – was the last identifiable new style in music history. Actually, there has since been an accelerating series of new styles, many of them building on minimalist roots toward greater and world-music-inspired complexity.” Gann, Kyle, „New musical Currents Since Minimalism”, in *Course catalogue listing for Music 217*, Bard College, Fall 1998. Idézi: Fink, 2004: 539.

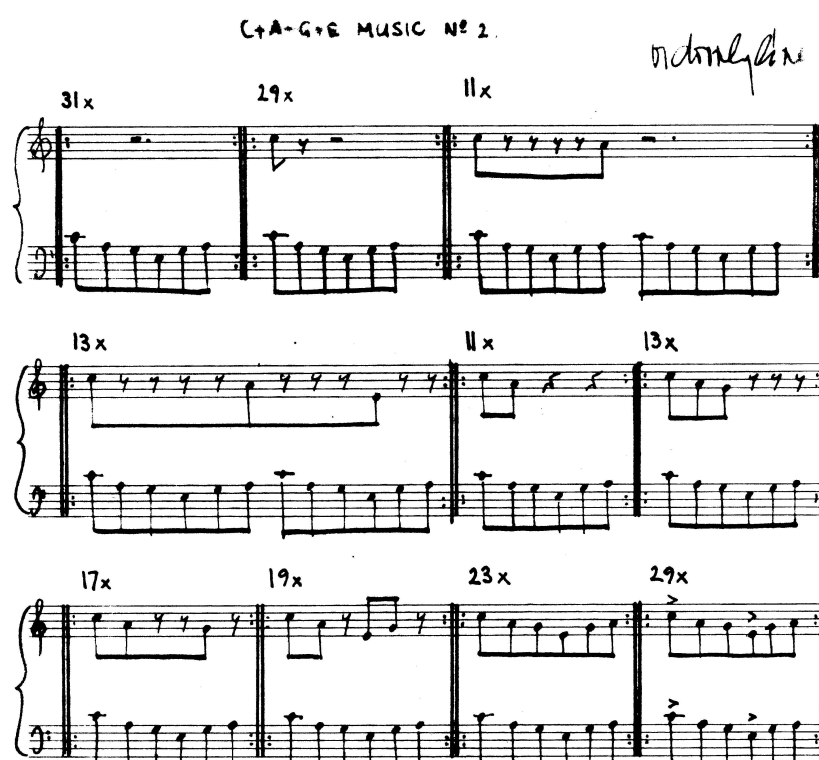
<sup>108</sup> Serei Zoltán és Eötvös Péter műveiben nem jelent meg ez a hatás, jóllehet Eötvös karmesterként a minimálzene nemzetközileg elismert tolmácsolója volt a 80-as években.

<sup>109</sup> Hollós, 94: 26., Déry, 2006: 301.

Másrészről, az amerikai minimalizmus jelentős szerzőinek műveivel ellentétben – melyekben gyakran ismétlődnek azonos, vagy hasonló eljárások és hangzási elemek – a Stúdió szerzőinek műveiben viszont minden darabnak önálló rendszere. Néhány hommage-művet leszámítva repetitív elemeket tartalmazó műveikben is a stílus egyéni ötletekkel folytatható lehetőségeit keresték. Jeney saját zenéjére gondolva fogalmazta meg véleményét e kérdésben, de megállapítása a többiek műveire is érvényes lehet:

„Egyes paraméterek redukciója – amit pl. én is csináltam – többé-kevésbé rokonítható ugyan a minimalizmussal, de egyértelműen nem sorolható oda. Ugyanis a paraméterek kompozíciós szerepének esetenként más és más jellegű csökkentése, vagy akár egyes paraméterek teljes kiiktatása is mindig a teljességre vonatkoztatás szándékával történt. Redukáltam valamit, hogy más dolgokat tisztábban vizsgálhassak. [...] Csak bizonyos kompozíciós eszközök szerepének kivételesen erős csökkentéséről vagy – akár ezzel egyidejűleg történő – felnagyításáról van szó.”<sup>110</sup>

Bár a minimalizmus a zene alapelemeire szűkítette az alkalmazható eszközöket, közben (főként a következetesen végigvitt játékszabályokon és az egyenletes ritmikus mozgáson keresztül) lehetőséget adott nagyformák létrehozására, a klasszikus periodicitás, a hagyományos formaelvek és a motivikus fejlesztésen alapuló szerkesztési módok nélkül is. Vidovszky 1973/74 fordulóján három zongorára komponált *C+A+G+E Music No. 2* című darabjában alkalmazta először a motorikus dallami vagy ritmikus ismétlést formaképző elemként.



62. ábra. Vidovszky László: *C+A+G+E Music No. 2* – 1-10. ütem (szerzői kézirat)

<sup>110</sup> Olsvay, 1993: 3.

Bár itt nincs önálló pulzáló szólam nyilvánvaló, hogy az ritmikus alaplüktetést a legkisebb ritmusérték állandó, igen gyors mozgása adja. A dallamok a John Cage vezetékegyüttes alkotó betűk hangjait átértelmezéséből épülnek ki. A négyhangos motívum kijelöli, és egyben leszűkíti a hangkészletet, ezt viszont ellensúlyozza a kiegészítő szólam megjelenése, mely vagy oktávhangközökkel erősíti ki egy-egy dallamhangot, vagy kopulázza, máskor ellenpontoszza az alapidallamot. Mivel a hangerő mindvégig egyenletes, a dinamika és a hangszínek szerepét a regiszterváltások és a kopulázások veszik át. A mű további eleme a hangsúlyeltolásokból adódó, szinte folyamatos metrikus változás, melyet a prímuszámokkal meghatározott ismétlések még jobban érvényre juttatnak. Mindezek az elemek egyetlen szólamot tekintve világosan rétegződnek, a mű azonban három, hangról-hangra megegyező zongorasólamból áll, melyek kánonban lépnek be a zenei folyamatba. Az így kialakuló hangzás a Reich-féle fázisváltásos technika megfelelője, a három zongora alkalmazásában pedig nyilvánvalóan visszatükröződik az a hangzásélmény, mellyel Vidovszky a *Piano Phase* (Reich) egyik koncertelőadásán találkozott 1970-71-es párizsi ösztöndíja idején.

Vidovszky számára – egy nyilatkozata szerint<sup>111</sup> – a repetitív zene igen rövid ideig volt érdekes. Úgy tűnik, e korai darabon kívül tényleg nem is találjuk jelét e stílus konkrét hatásának, áttételesen azonban mégis megjelenik néhány olyan jelenség a zenéjében, mely azt mutatja, hogy a legkisebb ritmusérték szerinti állandó mozgás olykor fontos alkotórésze lehet egy-egy művének. A *Schroeder halála* például legkevesebbé sem repetitív darab, mégis, a gépiesen mozgó skálamenetek ötlete mögött ott lehetett a minimálzene által kínált minták inspiráló hatása, s még inkább a tapasztalatok továbbgondolása. Vidovszky visszaemlékezései szerint ugyanis 1972-ben, tehát a darab első felvételénél, a *Schroeder halála* egészen más – később elvetett – zenei alapanyagon valósult volna meg. Az egyenletesen mozgó skálamenetek ötlete csak három évvel később, 1975-ben merült fel.<sup>112</sup> (Ez a képzettársítás persze az eredetivel éppen ellenkező tartalmú, hiszen a *Schroeder halála* – technikai értelemben – éppen az egyenletesen mozgó lineáris hangzástól szétrombolásáról szól.)

Bár némileg ironikus felhangokkal, az 1980–81-ben komponált *Nárcisz és Echó* zárókórusa is őriz valamit a minimálzene ritmus-élményéből. Ez még tisztábban mutatkozik meg az 1986-os két xylofónra és marimbára átírt, az Amadinda Együttesnek készített változatban.

A kórusműnél is nyilvánvalóbb stílusparódia-jellege van a 190 című kompozíciónak, mely a 180-as csoport felkérésére készült 1984-ben. A 190 több olyan elemet tartalmaz, amely Rzewski és Reich műveiből vett ritmikai és hangszerelési elveken alapul, főként azért, mert a 180-as csoport hangszeres összetétele és előadói rutinja ehhez a stílushoz kapcsolódott. Vidovszky műve mégis kevesebb is, több is Rzewski és Reich darabjainál. Kevesebb, mert a hangzás egyik rétege e stílus

<sup>111</sup> Vidovszky-Weber, 1997: 66.

<sup>112</sup> I. m.: 101

alapelemeinek imitációja, de gazdagabb, mert a ritmusszekció hangjai és billentyűs kommentárok fölött folyamatosan mozgó dallamszólamok szándékosan idegen – vagy elidegenítő hatású – anyagként szólnak meg benne.

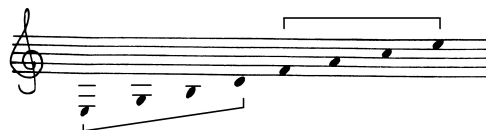
Sáry László műveiben a minimálzene hatása vállaltan sokkal erősebb és tartósabb volt. Sáryt ennek az irányzatnak egy olyan vetülete érdekelte, mely ide tartozó darabjait egyéni és egységes stíluskörbe rendezi. Számára a rövid értékekben mozgó, megszakítatlan alapmozgás első perctől kezdve készen átvett elemként rögzült, s olyan formaképző eszközzé vált, mely – igaz, csak rövid lélegzetű kompozícióiban – egészen a 80-as évek végéig átsegítette őt a zenei forma újra-meghatározásának problémáin. Mindez kiegészült egy olyan zenei ötlettel, amely csak az ő műveire jellemző, s jelenléte végig követhető egészen a 90-es évekig. Ez a hangkészlet, a hangszín és a regiszterek finom változásainak kidolgozott rendszere, mely – a ritmikus lüktetés állandóságával összekapcsolódva – zenéjének egyik legfontosabb eszközévé és a hallgató figyelmének elsődleges vezetőjévé vált. Lényegében La Monte Young hosszan tartott *h-fisz* kvintjének is ez a hatása, ott azonban a hallgatónak magának kell felfedeznie a hangszínárnyalatokat, a térben létrejövő hangnyalábok finom változásait, míg Sáry műveiben az árnyalatváltozások pontosan kidolgozott alakzatokként szólnak meg. Ezt a technikát figyelhetjük meg az 1974-ben készült, négy egynemű hangszerre készült *Cseppre-csepp*-ben.



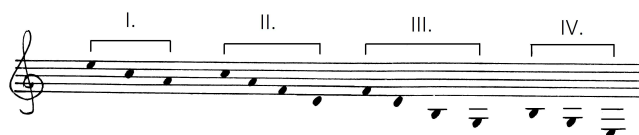
63. ábra. Sáry. *Cseppre-csepp* – 1-10. ütem (© by Editio Musica Budapest)

Ahol az egyes szólamok szaggatottak, a mozgás állandóságát és egyenletességét a négy szólamból összeadódó komplementer ritmusok biztosítják. A mű hangkészlete két egymásra helyezett négyeshangzat az  $e-e^2$  hangterjedelemben, ezen belül azonban a szólamok a csak rájuk kiosztott sávokban játszanak, tehát a hangkészlet kitöltése szintén egyenletes és állandó.





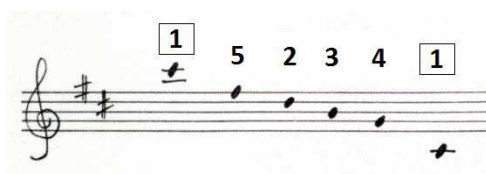
64. ábra. Sály László: Cseppre-csepp – teljes hangkészlet



65. ábra. Sály László: Cseppre-csepp – a hangkészlet szólamokra bontva

A mű központi gondolata az azonos magasságú hangok megszólalásának sűrűségében és ritkulásában rejlik, s hatása – ha vizuális párhuzamot keresünk – olyan, mintha egy egyenletesen sima felületű, semleges színű és formájú tárgyat állandóan más fénnnyel világítanánk meg. Az alkalmazott előképek, melyek egyébként szigorúan a hangkészleten belül maradnak, felerősítik a hangok játékának finom árnyalatait.

Sály új technikája az 1978-ban komponált *Kotyogó-kő egy korsóban* című darabban a jelentős művekre jellemző kikristályosodott formában jelenik meg, melyet a Tandori Dezsőtől átvett<sup>113</sup>, s a hallás-élményt a karakterisztikus hangjelenségként megragadó cím is megerősíti. A kétszólamú változatban a mindössze öt hangból álló hangkészlet az *cisz*<sup>1</sup>–*cisz*<sup>3</sup> között fokozatosan épül ki a kottapélda szerinti sorrendben.

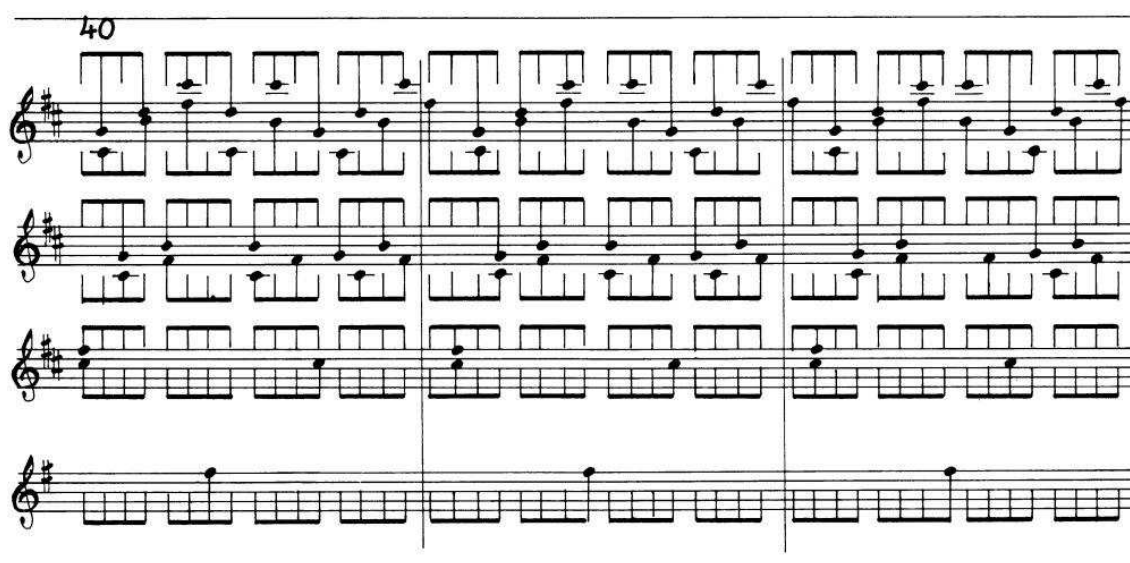


66. ábra. Sály László: Kotyogó-kő egy korsóban – hangkészlet

A hanghatások a *g-h-d-fisz* négyeshangzat és az azt keretként közbefogó *cisz*ek megszólalásának sűrűségéből, ritkulásából, egybeeséséből, olykor érzékelhető dallammá való összerendeződéséből bontakozik ki. A zene egyenletes pulzálása annyira nyilvánvaló, hogy itt már nincs is szükség a komplementer ritmusok állandó alkalmazására. A mű sajátos, kötöttségek között is észrevehető

<sup>113</sup> Tandori, 1973: 39.

szabadságához hozzátartozik, hogy bármilyen billentyűs vagy ütőhangszeren, vagy ezek kombinációjával előadható, bármilyen hangmagasságra transzponálható, sőt az eredeti hangmagasságok megtartásával preparált hangok is alkalmazhatók benne. Az első szólam önállóan is megszólaltatható, a második, harmadik vagy negyedik szólam – vagy ezek bármelyike – pedig hozzájátszható az első szólamhoz. A harmadik és negyedik szólam bekapcsolása a zenei folyamatba nemcsak a pulzáció erősödését és a hangzás sűrűsödését, hanem az alsó regiszter kismértékű felerősödését is magával vonja, mert ezeknek a szólamoknak az írottól egy oktávval mélyebben kell megszólalniuk.



67. ábra Sály László: *Kotyogó-kő egy korsóban* – 40-43. ütem. © by Editio Musica Budapest

Az előbbi két darabban megfigyelt elv sok Sály-műben megjelenik az 1970-es, 80-as évek folyamán. Néha szinte etűdszerűen leegyszerűsítve halljuk, mint az *Egyesével*, *Az ismétlődő ötös*, a *Gyakorlat hat hangra*, vagy a *Ludus cromaticus* című művekben; néha bonyolult, nagyobb együttest használó darabokban is, mint amilyen az *Utazás Ixtlan felé* vagy a *Tiszavirág*.

Sály művei között is találunk olyan darabot, mely kifejezetten a stílus-utánzás szándékával íródott. Ilyen a *Brácsára vagy csellóra* (1977), mely alcíme szerint is egy Philip Glass nyomán írt hommage-kompozíció. Alapötlete az Új Zenei Stúdió hangversenyein többször játszott *Music in Fifth* című Glass-darab additív struktúrájából származik. Sály darabja öt motorikus mozgású motívum kombinációjából épül fel. Az alapképlet a belső motívum-ismétlések állandó variálásával bővül, s etűdszerű hatást eredményez.



68. ábra. Sály: *Brácsára vagy csellóra* (Hommage à Phil Glass) – alapképlet



69. ábra. Sály: *Brácsára vagy csellóra* – 1-9 egység. Szerzői kézirat. © by Editio Musica Budapest

A repetitív zene egy másik technikáját alkalmazza Sály az 1977-ben komponált *Kánon* című, bármilyen hangszeren, vagy énekhangon is megszólaltatható hatszólamú darabban. A kánonszólamok – nyilvánvalóan Steve Reich fázisváltásos szerkesztésmódjának mintájára – egymáshoz képest egy nyolcaddal elcsúsztatva szólnak meg. Az egyes motívumok a fázisváltások során állandóan változó metrikus és dallami összefüggéseket teremtenek. Itt tehát nem az egyenletes alaplüktetés a legfontosabb, hanem maga az ismétlés, illetve az ismétlésekben rejlő állandó változás. Az alap-kánondallam már önmagában is folyamatos motívumismétlésekből áll, melyekből kiépül, majd lebontódik egy nyolcadokban mozgó, szünetekkel tagolt, kvint hangterjedelmű tetraton motívum. Sály a *Kreatív zenei gyakorlatokban* ezt a dallamszerkesztési technikát *hangfüzérnek* nevezi.<sup>114</sup>

<sup>114</sup> Sály, 1999: 63.

$\text{♩} = 186-216$  SÁRY László

1.  $\text{♩} = 186-216$  SÁRY László

10

sim.

15

20

25

sim.

30

70. ábra. Sály: *Kánon* hat hangszerre– 1-35. ütem. Az első három szólam belépése, a lépcsőzetesen emelkedő dallammal. © by Editio Musica Budapest

71. ábra. Sáy: *Kánon hat hangszerre* – 367-391. ütem. A lebontás folyamatában a korábbi vibráló mozgás statikus hangtömbökké alakul, majd eltűnik. © by Editio Musica Budapest

Hasonló a szerkezete a Weöres Sándor versére készült *Kánon a felkelő naphoz* (1982) című, hatszólamú kórusműként és hangszeres együttessel egyaránt megszólaltatható darabnak is, azzal az eltéréssel, hogy itt az egyes szólamok metrikus súlyait nem zavarja meg a nyolcados elcsúsztatás., mert az alapul szolgáló kánon dallam már önmagában is úgy van megszerkesztve, hogy a belső motívumismétlések madrigalista módon jelenítsék meg a költemény szavait.

Kölcsönvett alapanyagból készült a nyolc hegedűre és nyolc brácsára írt *Diana búcsúja* (1975), melyben Couperin *Fanfare pour la suite de la Diane*<sup>115</sup> című művének (egyenletes negyedmozgású ritmusokra kisimított) diszkant és basszusszólamából Sály tizenhat szólamú kettőskánont épített ki a *Hangnégyzet* kánon-elve (ld. a 103. oldalt) alapján. A szólamok eltolásának alapegységei nem a *Hangnégyzet*ben alkalmazott egyenletes ritmusú hangmagasságok, hanem az ütemek. Couperin 16 ütemes) darabjának két szólama módosított hangok nélküli D-dúr skálát ad ki hangkészletként, melyben a D-dúr hármashangzat hangjai a fanfár-karakter miatt kiemelt szerepet kapnak. Ezzel Sály a hangzás minden elemét meghatározta: a (választott tempótól függően) több mint 10 perces mű egy D-dúr hármashangzat állandó alak- regiszter- és hangszínváltozásainak folyamata, melyben a diatónikus hangkészlet többi hangja színező hangokként vagy állandóan váltakozó erősségű disszonanciákként van jelen – egy tiszta kontúrú kép elsatírozott vonalaiként, vagy állandóan vibráló háttérként.



72. ábra. François Couperin: *Fanfare pour la suite de la Diane*

<sup>115</sup> *Pièces de clavecin*, Premier livre, 2e ordre, no. 13.

The image shows a musical score for Violino I and Viola, measures 61-72. The score is written for two staves, Violino I and Viola. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro'. The score shows a series of eighth notes in a descending sequence, with 'simile' markings indicating repetition. The tempo is marked 'Allegro' and the time signature is 4/4. The key signature has one sharp (F#).

73. ábra. Sály: *Diana búcsúja* 1. oldal. © by Editio Musica Budapest.

A 1. hegedű a diszkant-dallam kezdetétől indul, a 2. hegedű a diszkant dallam 2. ütemétől, a 3. hegedű a diszkant dallam 3. ütemétől és így tovább. Az 1. brácsa a kíséret-dallam kezdetétől indul, a 2. brácsa a 2. ütemétől, a 3. brácsa a 3. ütemétől és így tovább. Miután a dallamok lefutnak a hegedű ill. a brácsa szólamokban, megcserélődnek, közben azonban minden ismétlődéskor elveszítenek egy ütemet, tehát folyamatosan rövidülnek, majd visszaépülnek.

Az elcsúsztatásos kánontechnika Jeney 1982-ben és 83-ban, Weöres Sándor verseire komponált *Madárhívogató*, *Szajkó*, majd *Békák* (1996) című kórusaiban is megjelenik, és ott is nyilvánvalóan szövegábrázoló eszközként. A *Madárhívogató*-ban a szövegfestés két finom történeti asszociációval is összekapcsolódik. A kánont indító nagyterc lépés a repetíció ellenére is úgy szólal meg, mintha Bartók *Cipósütésének* utolsó ütemeit folytatná. A fokozatosan kiépülő hangkészlet pedig azt a hangsort adja ki, melyet Kodály és Bartók is több művében használt. (dó-sor *fi*-vel és *ta*-val, Bárdos Lajos terminológiája szerint az un. akusztikus skála) Mindazonáltal, Jeney számára az állathangokat utánzó kórusművek alkalmi kirándulások voltak az repetitív technika területére, mert műveinek minimálzenei kapcsolatai az iménti példánál áttételesebb és nehezebben kimutatható párhuzamokban jelennek meg.

A repetitív zene hatásának legjellemzőbb megnyilvánulása az 1973-tól szinte stílusjegyként alkalmazott megszakítatlanul lüktető (de nem mindig gyors) alapmozgás. Az egyenletes pulzáció Jeney 70-es és 80-as években komponált darabjaiban többször is jelen van olyan közös nevezőként, mely rögzíti a hallgató figyelmét, s sajátos koordináta-rendszerként tartja össze a hangzásbeli, vagy dallami folyamatokat. Az 1973-ban komponált *Végjáték* kulcsfontosságú ebből a szempontból (Ld. a 138-139. oldalon lévő elemzést és a 48. ábrát.) Mint Wilhelm András kimutatta, itt „...a héthangú, erősen megütött, majd teljes kicsengésig tartott akkord, majd a rákövetkező, minden frazírozás, értelmezés nélküli hangsorozat a tagolatlan és a maximálisan tagolt időszelvény szembesítése egy művön belül.”<sup>116</sup>

Kizárólag két hangmagasság ( $a^1$  és  $b^1$ ) egyenletes, de sorrendjét tekintve kiszámíthatatlan váltakozásából és ismétlődéséből jön létre a *KATO NK 300 1979. július 22. 10:30 Budapest Liptó utca* (1979) bármilyen dallamhangszeren megszólaltatható, majdnem 26 percnyi folyamata. (A két hang ebben a műben is *talált tárgy*, egy munkagép hangja, mely a címben jelzett időpontban Jeney lakása közelében dolgozott.<sup>117</sup>) Mivel a hangok időtartama, dinamikája és hangszíne mindvégig változatlan, a darab teljes játékterét az egyenletes mozgás és a két hangmagasság határozza meg. Az artikulációs rendet is kiiktató végletes redukciót a folyamat végletes hosszúsága teszi erős hatásúvá, mert az egyszólamúság keretei között is tágas zenei asszociációk lehetőségét kínálja a hallgatónak. Kovács Sándor – aki a bemutató után a darabot remekműnek nevezte – a kiszámíthatóságban rejlő kiszámíthatatlanság átütő erejével magyarázta e hatás lényegét. „A két alapelem mindig változó viszonya [...] a zenei folyamat olyan gazdagságát eredményezte, amit talán valóban csak két hanggal lehet megteremteni – két olyan hanggal, melyek közül a hallgató sohasem tudja, mégis minduntalan érezni véli, melyik az »egyik« és melyik a »másik«.”<sup>118</sup>

Jeney alkotásaiban a folyamatos tagolt időegységek hordozója nemcsak az állandó mozgás, hanem a szünet vagy a cezúra is lehet, mint például az *Orfeusz kertjében*, a 12 dal első, 1975-ben komponált első tételében, vagy az 1978-as *Apollónhozban*. Szembetűnő az egyenletes pulzáció formateremtő szerepe az olyan ütőhangszerre készült darabokban, mint az 1978-as *impho 102/6* és az 1981-es *Arupa*. E két műben a pulzációra egységes rendszerként kialakított ritmusok rakódnak. Az *impho 102/6*-ban egy telex-szöveg betűi, az *Arupában* Çarngadeva ind teoretikus ritmusképletei vezérlik a játszott anyagot. Állandó pulzáció nemcsak ritmusképletekben, hanem dallamformulákban vagy a hangszínhatások változásában is megjelenhet. Jeney két elektromos orgonára komponált *OM* című darabjában (1979) több mint ötven percen keresztül ismétlődnek olyan 14 hangos dallamok, melyekben a hangok sorrendjét egy 14 betűből álló lámaista mantra betűinek zenei transzformációi

<sup>116</sup> Wilhelm, 1979a: 1.

<sup>117</sup> A hangmagasságok változásainak rendjét véletlen rendszer vezérli.

<sup>118</sup> Kovács Sándor, 1980: 11.



adják. A mű három hangzó rétege egy dinamikus és két statikus szólamból áll: dinamikus az állandóan változó dallamok folyamatosan mozgó periodikája, statikus pedig a darab folyamán végig tartott egyvonalas  $c$  és a második orgona hosszú akkordjainak sorozata. Az akkord-szólam mindig azokat a hangokat összegzi (állandóan jelenlévő, de periodikusan változó háttérként), melyekből a vele egyidőben mozgó dallam építkezik.

Az egyenletesen tagolt zenei idő gondolatának másik vetülete Jeney műveiben, hogy a periodikus ismétlés megvalósítható nemcsak ritmusképletekkel és dallamokkal, hanem más elemekkel is. Az 1977-ben komponált *Százéves átlag* a legtávolabbra mutató példa, melynek egyik változatában az egyenletes mozgás érzetét egy ringmodulált brácsahang és két szinuszgenerátor-szólam ritmusképletként is felfogható mozgása biztosítja. A glissandók megszakítatlan folyamatossága a ritmikus pulzáció szerepét veszi át, s ha a több mint 17 perces darab teljes folyamatát végigkövetjük, a véletlen hangzásjelenségeket is ritmusokként és periódusokként érzékeljük.

Tanulóéveiben ifj. Kurtág György is kísérletezett a minimálzene lehetőségeivel. *Dohány utca 20.* (1975) című kompozíciója beszéd-, énekszólamokra és visszacsatolós loop-technikára készült. A mikrofonba mondott (s additív módszerrel folyamatosan bővülő számsorok) négy hangszalagsávra kerülnek és állandóan bővülő négyszólamú szekvenciákban mozognak. A számsorok különleges szövegpolifóniája egyre bonyolultabban mozgó hat és fél perces repetitív folyamatot hoz létre. A folyamat egy pontján (a mű harmadik percében) szólalnak meg az énekelt hosszú hangok. Állandóan változó dinamikájú moll hármashangzat épül ki belőlük, mely olykor idegen hangokkal is elszíneződik. A pulzációt mindvégig a számok felsorolása adja. A mű komponálásának idején ifj. Kurtág még nem ismerhette Phil Glass *Einstein on the Beach* című operáját (1975), annál figyelemreméltóbb – s valószínűleg a Kassák Színházban szerzett korábbi tapasztalataira vezethető vissza – hogy szövegmondás e speciális módját használta fel alapanyagként. (CD-melléklet 4. zene)

Ebbe a stíluskörbe tartozik Kocsis Zoltán *33. December* (1981) című kamaraműve is, melyben az ütőhangszerek pulzációja fölött egyetlen – az indiai rágákra emlékeztető – kötött struktúrájú ( $disz^1, e^1, g^1, a^1, d^2$ ), de állandóan változó metrikájú dallam ismétlődése teremt egységes zenei folyamatot. A dallamot két elektromos orgona és (majd a mű második szakaszától) harmónium is játssza, olykor komplementer módon kiegészítve egymást, máskor kopulázásokkal vagy hosszú hangértékekkel kiemelve a pillérhangokat ( $e^1, g^1, a^1$ ). A második szakaszban – a harmónium és a trombita belépésével – a hangkészlet súlypontjai megváltoznak, amikor a harmónium dallama  $c^1$ -vel, az orgonaké a  $e^2$ -vel bővül, s a pillérhangok között megkülönböztetett jelentőséget kap a trombita által kiemelt  $d^2$  majd a darab utolsó szakaszában a  $g^1$ . A minimalizmus, a zenei időtlenség-érzés és a meditáció összekapcsolódásának egyik példája ez a mű, melyben a transzcendens gondolatokat a tradicionális

szertartás asszociációkat keltő ütőhangszerek (Sonagli, kane, nagydob) hangszínei mellett a mű végére írt mottó, Pilinszky János *Telihold* című verse is nyilvánvalóvá teszi.<sup>119</sup>

23

*colla parte*

Tr.  
Arm.  
Org. 1.  
Org. 2.  
Ptti sosp. 1.  
Ptti sosp. 2.  
Sli  
Bghi  
G. C.  
K.

74. ábra. Kocsis: 33. *December*. 229-240 ütem. © Editio Musica Budapest

Dukay Barnabás zenéjében a zenei elemek tudatos redukciója és szigorú metrikus szervezése mutat minimalista vonásokat, de sajátosan egyéni elhangolásokkal. Műveinek történései mindig egységesek, azonos mozgásformákból építkeznek, saját megfogalmazása szerint minden művének

<sup>119</sup> „Fölszáll a hold/olyanféle ütessel/és olyanféle lágyssággal ahogy/csak a vízontlátás zokogó öröme/ráz egybe és mos egybe olykor-olykor/két összeérő arcot, fölnagyúlt,/boldogságtól ödémás kézfejet.” (1971) Pilinszky János, *Összes versei*. Budapest: Osiris Kiadó, 119.

„van egy alapállapota, s egyikben sincs ellentétesség”.<sup>120</sup> Dolinszky Miklós ezt az alkotói etika olyan megnyilvánulásának tekinti, mely szerint a zeneszerző a hallgatót egyenrangú partnerként kezeli, s művét nem az önkifejezés hordozójának szánja, hanem egyfajta szertartásnak, mely minden pillanatban számít hallgatójának figyelmére, s „... anélkül, hogy kilépne eszköztárának minimalizmusából, ez a zene a figyelem központjából önmagát szép fokozatosan kiemeli, és azt vonja a helyére, aki befogadja. Metamorfózis ez, de katarzis nélkül”.<sup>121</sup> Valóban: Dukay műveitől idegen a retorikában rejlő drámaiság minden fajtája, a zenei eseményeket az általa tudatosan kiemelt elemekre összpontosítja, s ennek érdekében más elemeket kiiktat. A két zongorára készült *Láthatatlan tűz a téli éjszakában*<sup>122</sup>, melynek hangfolyama látszólag minimalizált világ, melyben a hangkészlet és a mozgásformák korlátozása a hallgató figyelmét az időbeli folyamatok kiszámíthatatlanságára és a hangzó tér tágasságára irányítja.



75. ábra. Dukay: *Láthatatlan tűz a téli éjszakában* – a mű kezdete. Szerzői kézirat.

A zongoraszólamon belül egyszerre csak egy, kettő vagy három hang szólalhat meg, s a hangközök nem lehetnek mások, mint két hang esetén az oktáv vagy kvint, három hang esetén oktáv és duodecima. A kottában kapocccsal összehúzott hangok választási lehetőségeket jelölnek, a

<sup>120</sup> Interjú 2005. június (kéziratban)

<sup>121</sup> Dolinszky, 1999a: 40.

<sup>122</sup> A mű 70-es évekbeli címe: *Duo à la memoire de Richard Coeur de Lion*

véletlennek, az előadók pillanatnyi döntéseinek tehát fontos szerepe van: befolyásolja a hangzást, az időbeli történéseket, mégis: a zenei lényegét, azaz a hangrendszert, a mozgások nyugalmát és a mű időtartamát érintetlenül hagyja. A hangsor szigorúan egy ciszről induló hétfokú rendszeren belül mozog (cisz, d, e, fisz, gisz, a, h), melyben előfordulásuk gyakoriságától függően állandóan változnak a tonális centrumokká emelkedő hangok. A rendszer állandósága igen jól érzékelhető, hiszen 18 percen keresztül tehát nem szólal meg egyetlen disz, f, g, aisz vagy c sem. A dinamika mindvégig egységes, a hangzás nagy léptékben egyenletes, kisebb léptékben azonban változatos és sohasem számítható ki pontosan, mert a két zongora szólamai nem szinkronban mozognak, így a véletlenszerűen létrejövő hangzásokban konszonanciák és disszonanciák jönnek létre, melyekre az idő múlásával egyre érzékenyebben reagálunk. A zongoraszólamoknak a percekben megadott időegységeknél kell körülbelül találkozniuk.<sup>123</sup> Mindkét játékosnak rá kell éreznie, hogy az egy percen belül megszólaltatható hangokat illetve hangközöket milyen időközökben üti meg (a hangok száma állandóan változik, de sohasem olyan sok, hogy gyorsaságot eredményezzen), emellett ügyelnie kell, hogy karakterisztikus ritmusképletek ne alakuljanak ki. Amikor tehát a zeneszerző látenssé teszi a zenei folyamat egyenletes tagolását, az a célja, hogy a tempóról az idő múlásának érzékelésére terelje a figyelmünket. Nem dallamokat hallunk, hanem hangi folyamatokat, melyek egyenletessége és kiszámíthatatlansága szándékosan kiiktatja a személyesség szinte minden formáját. Dukay úgy véli, hogy a mai ember bármennyire törekszik is arra, hogy a technika (mikroszkóp, távcső) segítségével felerősítse érzékszerveit, valójában elveszíti természetes kapcsolatát a világgal, mert a világnak és az emberi léleknek vannak olyan dimenziói, mely ezek segítségével nem fedezhető fel, csak a szellemi összpontosítással.<sup>124</sup>

Dukay számára a minimalizmus a tudatosan vállalt diszciplínák követéséből is adódik. A zenei anyagok metamorfózisa és a homogén hangzás elve mellett műveinek egy harmadik rendszeralkotó eleme a szigorú kontrapunkt és az *egyenrangú* szólamok elve, melynek mintája a barokk korszak előtti németalföldi (Ockeghem, Obrecht) és angol zeneszerzők (Dunstable, Tallis, Byrd, Gibbons) szakrális kompozícióinak szervezettsége. A polifónia legszigorúbb és legtöbb lehetőséget rejtő formája a kánon, s Dukay ezt a szerkesztésmódot nem csak a hagyományosan egyszerű, hanem áttételes és bonyolult formában is használja. Nála állandóan előforduló módozatai a kánonnak a rák, a tükör és egyéb fordítások, a transzpozíciók, az augmentáció és diminúció, tehát minden olyan elv, amit a régi mesterek sokszor rejtvények formájában írtak fel, az ő műveiben viszont ezek a rejtvények mélyen elbújnak a belőlük létrejövő zene szövevényében. Ilyen szigorúan szerkesztett dallam- és ritmuskánon a négy vagy nyolc azonos hangszeres családba tartozó hangszereken játszandó (tehát négy

<sup>123</sup> A zongoristák órával ellenőrzik, hogy saját belső idejükhez képest hol tart a tőlük független idő.

<sup>124</sup> Interjú, 2005. június (kéziratban)

vagy nyolc szólamú) *A változó Holdhoz* című áldozati zene<sup>125</sup>, melynek szólamai (a szerző által megadott kulcs-olvasási lehetőségektől függő hangmagasságokon) egy állandóan jelenlévő diatonikus hangkészlet hangjait játsszák, pontosan meghatározott ritmus szerint. A hét és fél perces folyamat során egyetlen (négy szólam esetén decima, nyolc szólam esetén három oktáv és egy nagyszekund hangszávot bejáró) hétfokú akkord kiszámíthatatlanul változó hangszín-alakzatait halljuk.



76. ábra. Dukay: *A változó Holdhoz* – áldozati zene négy szólamra (azonos hangszerekre) vagy nyolc szólamra (egy hangszercsaládba tartozó hangszerekre) 1-8. ütem. Szerzői kézirat.

A lineráris gondolkodásból létrejövő hangzás és dallamvezetés absztrakt (hangszerektől és énekhangoktól lényegében független) módja Dukay egyetlen szembetűnő zenetörténeti hivatkozása, mely szintén a már említett késő középkori és reneszánsz vokálpolyfónia esztétikájához kapcsolódik. Műveinek homogén hangzása is erre utal: előszeretettel használ egymű hangszereket vagy énekhangokat, melyeket – mint a *Lebegő pára a mélység színén* című motetta négy alakváltozata (Ld.

<sup>125</sup> A mű korábbi címei: „O” (1975-től), *A Holdhoz* (1986-tól). A jelenlegi cím 1999 óta érvényes. Ld. Jeney-Szitha, 2012:312-313. A mű bemutatóján (1975. december 27.) az eredeti címet *Quadruplus*-ra kellett változtatni, mert az Országos Filharmónia akkori vezetői attól féltek, hogy a közönség a művet Anne Desclos (írói álnevé: Pauline Réage) *Histoire d’O* (1954) című pornográf regényéhez kapcsolja. A mű komponálása idején Dukay nem ismerte a regényt.

a 93. lábjegyzetet) mutatja – esetenként kicserél ugyan más egynemű hangokra, de a hangforrások megváltoztatása csak a hangzás felszínét formálja át, a zenei alapgondolatot, illetve a hangok absztrakt összefüggéseit nem érinti. A nagyobb együttesre készült művekben a szólamok mozgásából adódóan a sok hangszer jelenléte ellenére is olyan hangzás jön létre, mely egyetlen egységes (önmagán belül azonban rendkívül változatos) hangszínné olvad össze.

Dukay gyakran hangszeres motettáknak nevezi műveit, jóllehet a korszak, melyre hivatkozik, még nem ismerte az instrumentális gondolkodásnak e módját. Motettáinak szólamai nem *ábrázolnak*, hanem előre meghatározott szabályok szerint *mozognak*, s az absztrakció igen kifinomult formájában hordoznak feszültségeket és oldásokat, változást és nyugalmat. Hosszan tartott hangokból kibontakozó zenei struktúrák helyettesítik a hagyományos motívumfejlesztést a *Fölizzás a tüzekben* című nonettben<sup>126</sup>, melyben a 81 hosszú hang megszólalásából létrejövő folyamatban a kilenc szólóhangszer mindössze 9–9 hangot játszik, s a hangzó felület ezeknek a hangoknak a sorrendjéből, időtartamából és a közöttük lévő szünetek hosszúságából alakul ki. Amikor egy-egy szólamban szünet szerepel, a többi szólam viszi tovább a mozgást. Az együtthangzások levegősek, a hallgatónak van ideje minden belépő szólamot és tartott hangot figyelemmel követni, mert öt szólamnál több sohasem játszik egyidejűleg, s a hangzó tér is igen tág (3–4 oktáv terjedelmű). A 81 ütem során egyszer sem halljuk ugyanazt a harmóniát. A lassan változó hangzatok folyamán átrendeződik bennünk a disszonancia–konszonancia érzék évszázadok óta rögzült reflexe is, s önálló jelentőséget kap az összhangzásokban létrejövő hangszínek és dinamikai árnyalatok állandó mozgása.

77. ábra. Dukay: *Fölizzás a tüzekben* 10-18. ütem. Szerzői kézirat.

<sup>126</sup> A mű korábbi címe: *Az alkonyathoz*.

#### 4. Hang és csend

Cage szerint „...a zenében nincsen más, csak hangok: lejegyzettek és lejegyzetlenek. A lejegyzetlenek a kottában szünetként jelennek meg, s ablakot nyitnak a környezetben előforduló hangok felé.”<sup>127</sup> A hang és a csend, a zenei hang és a zörej egyenrangúsága Cage filozófiájának legfontosabb alaptétele volt – radikálisan új kompozíciós eljárásainak jelentős része ebből következett. A csend eszméje a Stúdió körében készült művekben is megjelent, de már a kezdetektől egyéni megoldásokon keresztül épült be az itt működő zeneszerzők gondolkodásába.

A hang és csend formateremtő kettősségének egyik jellegzetes megnyilvánulása, amikor a hangok nem mások, mint a csend síkján elhelyezkedő, szigorú rend szerint mozgó vagy véletlenszerű folyamatok. E koncepció gyakran érvényesül azokban a művekben, melyek a minimalizmus körébe is beletartoznak. A folyamat- vagy szertartásszerű formáknak ugyanis – amikor nem a repetíció a legfontosabb elemük – a tudatosan megtervezett csendek (szünetek) ugyanolyan fontos pillérei, mint a hang történések. Az *Orfeusz kertjében* az időérzékelés egyenletessége nemcsak az akkordok egyenletes mozgásából jön létre, hanem a szünetek periodikus visszatéréséből is. Dukay *12/12*-jében a meghatározott időegység alatt játszott hangok után ugyanolyan időtartamú szünet következik. Vidovszky *C+A+G+E Music No. 1*-ében minden hang után vele azonos értékű szünetet kell játszani. Más módon, de ugyanilyen formateremtő szerepe van Serei Zsolt *Vélt találkozás* című zongoradarabjában a Chopin-műből eltüntetett hangok helyén maradó szüneteknek, a *pontoint* (Jeney) szertartásrendjében a csendek szabálytalan megjelenéseinek, az *Arthur Rimbaud a sivatagban* folyamatosan növekedő vagy a *desert plants* másodpercekben megadott szüneteinek, melyekkel, mint Alan Williams 2005-ben írt tanulmányában találóan megjegyezte, Jeney „...a zenei események sűrűségét vonja teljes kontroll alá.”<sup>128</sup>

A csend időtartamának kiszámíthatatlansága drámai feszültséget is létrehozhat, mint ahogyan ez a korszak emblemikus jelentőségű alkotásában, Vidovszky *Autokoncertjében* (1972) történik. E mű nem a szó hagyományos értelmében zenedarab, hanem zenéről szóló *performance*, azaz állványokra rögzített hangszerek<sup>129</sup> akciója: a felfüggesztéseket két (a közönség számára láthatatlan) játékos meghatározott időközönként egyenként kioldja, s a hangszerek előbb különböző hangokat és zörejekeket adnak ki, majd később a földre zuhannak. A hallgatón múlik, hogy ezt a kb. 9 percnyi folyamatot a zene, tágabb értelemben a művészet pusztulása metaforájának tekinti, vagy – ahogyan a szerző is megengedi – pusztán a gravitáció zenei nézőpontú szemléltetéseként<sup>130</sup> fogja fel. Kulcsjelentőségű azonban, hogy a felfüggesztéseket kioldó játékosok nem látszanak, a néző tehát a

<sup>127</sup> Cage, 1994: 36. (Ford. Weber Kata)

<sup>128</sup> Williams, 2005: 230.

<sup>129</sup> Bambuszorgona, tangóharmonika, két cintányér + verő, nagydobverő, zenélődoboz, fémtárgyak

<sup>130</sup> Vidovszky-Weber: *i.m.* 24. old.

második hangszer lezuhanása után már sejtheti a további eseményeket, de sem a bekövetkezésük pontos idejét, sem az általuk kiadott hangokat, sem pedig a földetérésükkor megszólaló zörejeket<sup>131</sup> nem tudhatja előre pontosan. Mialatt a kiszámíthatatlanságban rejlő feszültség egy végletekig minimalizált folyamatban bontakozik ki, a néző a lezuhanó tárgyakban a „megsemmisülés” vizuális és auditív élményét is megtapasztalja.

Feszültséget hordoz a *csend* Dukay Barnabás *Rondino, amely a szívhez szól* című zongoraművében is. A témavisszatéréseket és az epizódokat 4-6 mp időtartamú szünetek (☞) választják el egymástól, melyek tényleges hosszúsága az előadóra van bízva. A szünetek formai jelentőségét a notáció is tükrözi. Mivel mind a rondótéma, mind az epizódok szerkezete motívumismétlésekből áll, a hang események statikuságát a szünetek visszatérései és időtartamuk kiszámíthatatlansága teszi dinamikussá. A szerzői utasítás szerint a szünetben „a zenei folyamat érzetének nem szabad megtörnie”, ami azt a szándékot jelzi, hogy ebben a darabban „a csend a hang minimális foka és fordítva: a hang a csend hangzó formája”.<sup>132</sup> (A mű kottáját és további elemzését ld. a 193-194. oldalon.)

A *csend* létrejöhet zenei elemek fokozatos széttördeléséből vagy lebontásából is. Ez az elv már az *Autokoncert* leépülő dramaturgiájában is megjelent, de nagyszabású zenei formaként Vidovszky az 1975-ben befejezett *Schroeder halála* című zongoradarabjában vezette végig. A kiinduló hangok átalakítása itt hosszú időn keresztül<sup>133</sup> zajló folyamat: miközben a zongorista motorikus egyenletességgel mindig változó hangkészletű és szerkezetű skálameneteket játszik, a három asszisztens preparációkat helyez a zongora húrjai közé. A skálákat először preparációk nélkül halljuk, majd a hosszú kicsengésű fém-preparációk (csavarok) fokozatos elhelyezése során a preparált hangok eredeti hangmagasságai még megszólalnak, de hozzájuk kapcsolódik egy másik, önálló hang is. Ezután rövid kicsengésű preparációkat (papír, parafa, plasztik) illesztenek a húrok közé, így a hangzás újra átalakul, a hangmagasságok zörejekké válnak. Az utolsó fázisban a szivacs-preparációk nyomán fokozatosan a teljes hangkészlet, vagyis a zongora maga elnémul.<sup>134</sup> A zenei hang és a csend mellett tehát a Cage által egyenrangúvá tett harmadik zenei tényező, a „zaj”<sup>135</sup> is a folyamat részévé válik. A mű zenei koncepciója mögött ott van a Stúdió tagjainak az a törekvése is, mely a hagyományosan

<sup>131</sup> Eltérő előadásokat hozhat létre például, hogy a zenélő doboz milyen dallamot (és milyen hosszan) játszik a földet érése – vagyis elnémulása – előtt. Az első előadásokon használt szerkezetből Lara dallama szólt a dr. Zsivágó című amerikai filmből, melynek 1972-ben még politikai melléklöngője is volt. (A regény íróját, a Nobel-díjas Borisz Paszternakot a Szovjetunióban a 80-as évek második feléig hivatalosan árulónak tekintették.)

<sup>132</sup> Dukay Barnabás szóbeli közlése.

<sup>133</sup> A mű hossza a preparációk elhelyezésének időegységeitől függően 20-tól 40 percig terjedhet. Az egyenletesen beosztott időegységeket minden előadás előtt meg kell tervezni, azaz a partitúrában közölt, 40 percre kiszámított preparációs táblázat időarányait a tervezett hosszhoz kell igazítani. Ld. Vidovszky, 1979: 3.

<sup>134</sup> A mű részletes elemzését ld. Szitha, 2004: 27-30.

<sup>135</sup> Cage egy 1948-as előadásában fogalmazta meg először: „Míg a véleménykülönbség a múltban a diszsonancia és konszónancia között oszlott meg, addig a közeljövőben már a zaj és az ún. zenei hang között fog.”(Ford. Weber Kata) Cage, 1994: 8.



alkalmazott hangszínek (s általában véve a hangzási lehetőségek) kibővítésére irányult, melynek egyik kézenfekvő eszköze a preparált zongora alkalmazása volt. Preparálás iránti erőteljes érdeklődésüket nemcsak Cage művei és írásai ösztönözték, hanem szűkös technikai lehetőségeik is. Vidovszky szerint

"A 70-es évek elején állandóan a preparált zongorával foglalkoztunk. Preparált zongorára írt darabokat játszottunk, s magunk is sok ilyen művet írtunk. [...] Mivel akkor még szinte semmilyen lehetőségünk nem volt elektronikus eszközök alkalmazására, számunkra a preparáció a »szegény ember ringmodulátora« volt."<sup>136</sup>

Az újszerű zenei szerkezetnek és a képregényhősre<sup>137</sup> hivatkozó címnek köszönhetően a *Schroeder halála* a korabeli magyar zenei közéletben egyfajta ellenkultúra jelképévé vált. A művet tekinthetjük a zeneirodalom híres halál-zenéről szóló paródiának, vagy a fokozatosan lepusztuló hangok üzenete szerint – ahogyan az *Autokoncert*ben is – a zene (Schroeder képregénybeli környezetében: az európai kultúra) végét jelző pesszimista látomásnak. Bár az utolsó fázisban egyre ritkuló, szabálytalan ütemben koppanó hangok végső soron szimbolizálhatják a megsemmisülést is, Vidovszky egyik nyilatkozata szerint<sup>138</sup> a mű harmadik – s zenei szándékait tekintve hozzá legközelebb álló – értelmezése szerint a mű utolsó szakasza, amelyben a zongorista keze még mozog, de a zongora már néma, nem a halál, hanem a „csend” szimbóluma. Azé a csendé, mely a cage-i "*Minden elképzelhető. De még nincs kipróbálva.*"<sup>139</sup> gondolatát hordozza, s mely az Új Zenei Stúdió zeneszerzőinek valamennyi zenei tartalmú megnyilatkozását végső soron optimistává tette az 1970-es évek első felében.

A melodikus és ritmikus dekonstrukció Vidovszky későbbi műveiben (különösen a 80-as évek második felétől) gyakori formaképző elvvé vált<sup>140</sup>, de olykor másoknál is megjelent. Jeney Rimbaud-zongoradarabjában (ld. a 129. oldalt) a logikai rend zenei konzekvenciája az, hogy a darab folyamán a hangokat fokozatosan a csend váltja fel. Dukay Barnabás *Porszem és vízcsepp a liliom szirmán*<sup>141</sup> című művének zongorára írt „hajnali változat”-ában, három-, két- vagy egyhangos, lassú tempóban mozgó hangzatok simulnak ki a több mint 18 perces folyamat során monodikus dallamvonalakká.

<sup>136</sup> Ld. Szitha, I.m.: 27. Vidovszky kijelentése Cage egyik kijelentésére utal, mely szerint a preparált zongora a szegény ember gamelánja.

<sup>137</sup> Schroeder egy kisfiú, Charles Schulz "*Peanuts*" képregény-sorozatának szorgalmasan skálázó zongorista szereplője.

<sup>138</sup> Vidovszky-Weber: i. m. 102. old.

<sup>139</sup> Cage, 1994: 171.

<sup>140</sup> A *Soft Errors*-ban (1989) a héttagú kamaraegyüttes hangszerei bizonyos időközönként egymás után lépnek ki a zenei folyamatból, s ezzel párhuzamosan a ritmus is leépül a darabot indító komplex ritmusképletektől a záró ütemek egyenletes negyed-értékekben mozgó brácsa-dallamáig. A *3-hangú felgondolások* 2. tételében (*Eleje Kosztolányi... ... vége Jeney*, 1988), a gépzongára írt *Oldies but Goldies I*-ben (1992) és a *Praeludium és Walzer*-ben (1993) a ritmus állandó lassulásával, a frázisok rövidülésével és a szünetek hosszabbodásával épül le a folyamatos mozgás. A *Más Gymnopédiák* (1994) utolsó tételében a zongora némán leütött hangjai közül csak a valóságosan is megszólaló e<sup>2</sup> hangok emelkednek ki, a *[The] Death in my Viola* (2005) második részében a néma brácsaszólamot kísérő együttes hosszú, fokozatosan halkuló akkordjait egyre hosszabb szünetek tagolják a teljes elnémulásig.

<sup>141</sup> A mű eredeti címe 1978-ban *Les lys de Rameau* [*Rameau liliomai*] volt.

78. ábra. Dukay: *Porszem és vízcsepp a lilium szirmán. Hajnali változat* eleje és vége (ütemszámozás nélkül). Zongorára. Szerzői kézirat.

E mű „alkonyi változat”-ában felgyorsítva, három hegedű előadásában játszódik le ugyanez a folyamat, a szerző meghatározása szerint „felszámolódnó kontinuum”-ként.<sup>142</sup> A három szólam sűrű mozgásának együtthangzásai előbb a szünetek és unisono hang-találkozások miatt válnak ál-többszólamú folyamattá, majd az egyre nagyobb számú szünetek miatt a folyamatos mozgás széttöredezik és megszűnik.

79. ábra. Porszem és vízcsepp a lilium szirmán. Alkonyi változat eleje és az Alkonyi változat vége (ütemszámozás nélkül) Három hegedűre. Szerzői kézirat.

Hasonló dramaturgiája van Csapó Gyula *No, halld meg Eduárd...* című kamaraművének is, melyben a kezdeti gazdag harmóniai összetételű folyamat három különböző zenei réteg (egy azonos regiszterben megszólaló D-dúr akkord, 66 különböző akkord és egy basszusdallam) fokozatos leépülésével és ritkulásával változik csenddé. (A mű elemzését és a kottapéldákat ld. a 196-197. oldalon.)

## 5. Koncept

A képzőművészeti koncept-mozgalom a 70-es évek elején, a Stúdió szerzőivel egy időben induló fiatal képzőművész generáció által bontakozott ki Budapesten, részben Beke Lászlónak köszönhetően, aki 1971-ben hirdette meg ELKÉPZELES című „enyhén társadalomkritikai színezetű”<sup>143</sup> akcióját. Az

<sup>142</sup> Dukay Barnabás szóbeli közlése.

<sup>143</sup> l. m.: 3.

ELKÉPZELÉS című akció mottója („a mű = az ELKÉPZELÉS dokumentációja”) Beke interpretációja szerint „az a majdnem antiművészeti implikáció is megjelent, hogy az eredeti művet elegendő a dokumentációjával (leírásával, vázlatával, tervével) helyettesíteni; a dokumentáció egyenértékű az eredetivel; illetve a művet nem is szükséges megvalósítani.”

Alan Williams nézete szerint a Stúdió 70-es években készült műveiben a korszak képzőművészeti *koncept art* hullámának hatása is megjelent, mindenekelőtt azokban a darabokban, melyek alapötletei „néhány mondattal leírhatóak, de a folyamat kibontása akár negyven percig is eltarthat”.<sup>144</sup> Williams ide sorolja mindazokat a műveket, melyekben *entropikus*<sup>145</sup> folyamat zajlik le, azaz, amelyekben a kiinduló zenei anyag a mű végére leépül, ahogyan ez az *Autokoncert*ben, a *Schroeder halálában*, vagy Jeney Arthur *Rimbaud a sivatagban* című zongoradarabjában történik. Williams megállapítását Dalos Anna a nyitott szerkezetű művekre is kiterjesztette, amikor úgy vélekedett, hogy „...azok a darabok, amelyek bizonyos utasítások mellett csupán az előadandó mű alapanyagait tárják az interpretátor elé” a korszak magyar koncept-törekvéseinek párhuzamaként értelmezhetők. Beke László a Stúdió által játszott műveket (konkrét példák említése nélkül) a zenei konceptualizmus magyarországi megnyilvánulásainak tekinti.<sup>146</sup>

Az Új Zenei Stúdió tagjai a 70-es évek elejétől személyesen is kapcsolatot tartottak a képzőművészeti neoavantgarde jelentős alkotóival, s ez alkalmanként közös művészi produkciókban is megnyilvánult (ld. a II. fejezet ide vonatkozó adatait), előbbiekben említett műveik mégsem koncept-darabok, ők maguk sem sorolják őket ebbe a műfajba. Elsődleges oka ennek az, hogy elsősorban zenei megnyilvánulási formákon keresztül keresték kifejezőeszközeiket, és ez a szándék még azokban a művekben (audiovizuális és közös kompozíciók) is nyilvánvaló, melyek a hagyományos zenei műfajok keretein kívül estek. Az *Autokoncert* például narratív vonásai ellenére sem színházi darab, hanem olyan színpadi helyzet vagy történet, melynek leginkább zenei jelzésrendszere jut érvényre, s mindegyik alkotóeleme (zöreje, hang, csend) zenei eredetű. Míg a gondolat és a látvány nem kötődik feltétlenül az időhöz, a zene alapjában véve időbeli és érzéki tapasztalaton alapuló művészet. A konceptualizmus művészettörténeti, szemiotikai és kommunikációelméleti definíciói alapvetően a verbális és a vizuális művészetek közegében értelmezhetőek. Az *Autokoncert*, a *Rimbaud*-zongoradarab, a *Schroeder halála*, sőt a nyitott szerkezetű darabok is leírhatóak a bennük végigvezetett logikai rend vagy a játékszabályok ismertetésével (ebben az értelemben Satie *Vexations* című darabja is egyszerűen összefoglalható), de ebből korántsem következik, hogy ezen a módon valóban felidézhető vagy elképzelhető a zenei folyamat természete. Az ötletek szintjén leírt gondolati elemek nem tudják visszaadni a majdan bekövetkező (időben és hangokban lezajló) fizikai valóságot.

<sup>144</sup> Williams, 2005: 226.

<sup>145</sup> I. m.: uott.

<sup>146</sup> Beke, 2004: 7.

Különösen azokban a művekben elképzelhetetlen a hangzó élmény, melyekben az alapötlet hosszú időbeli folyamatokként realizálódik. Sály *Poliritmia* című darabjainak logikája (hasonlóan a *Hangnégyzethez* vagy Dukay *12/12* című művéhez) egy táblázatként ábrázolható és néhány játékszabály alapján megszólaltatható, s a leírásból azt is kalkulálni lehet, hogy az előadás során milyen zenei események történnek. Arról azonban aligha lehet képet alkotni, hogy a száz különböző hangolású agyagcsengőn megszólaló, egyenletesen mozgó, de folyamatosan változó hangzás milyen akusztikus élmény lehet, s arról sem, hogy a több mint egy órán keresztül tartó folyamat milyen pszichológiai hatást kelt a hallgatóban.

P O L I R I T M I A

65	66	85	86	5	6	25	26	45	46
64	67	84	87	4	7	24	27	44	47
63	68	83	88	3	8	23	28	43	48
62	69	82	89	2	9	22	29	42	49
61	70	81	90	1	10	21	30	41	50
60	71	80	91	100	11	20	31	40	51
59	72	79	92	99	12	19	32	39	52
58	73	78	93	98	13	18	33	38	53
57	74	77	94	97	14	17	34	37	54
56	75	76	95	96	15	16	35	36	55

80. ábra. Sály: *Poliritmia* száz függesztett agyagcsengőre és hat előadóra – Játzópartitúra. Szerzői kézirat.

A kockákban lévő számok az egyenletes pulzációval megszólaltatott hangok számát, a nyilak a következő csengőhöz és számhoz való továbblépés irányát jelzik. Mivel minden agyagcsengő hangolása más, a hangzás minden játékos minden továbblépésekor továbblépéskor változik. (A hat játékosból egy mindvégig egyetlen csengőn, egyenletes alap-pulzációval játszik.)

Mint George Brecht, La Monte Young, Takehisa Kosugi, Nam June Paik koncept- és fluxus- művei<sup>147</sup> is jelzik, a műfaj képzőművészeti megnyilvánulásaihoz hasonlóan a zenei koncepthoz is hozzátartozik az értelmezés tágassága, a gyakran nonszensz gondolat, a belső ellentmondásokat tartalmazó vagy

<sup>147</sup> La Monte Young: *Piano Piece for Terry Riley No. 1; Piano Piece for David Tudor No. 1*; Takehisa Kosugi: *Music for Revolution*; George Brecht: *Bach; Three Gap Events*

többszörös logikai áttéteket instrukciók, melyek magát a fizikai interpretációt teszik kivitelezhetetlenné, vagy értelmetlenné. (A Stúdió körében készült előbbieken említett művek egyikére sem érvényes ez a megállapítás.) La Monte Young *Piano Piece for Terry Riley No. 1* című koncept-jében például a következő instrukció szerepel:

„Toljuk a zongorát a falhoz, és az egyenes oldalát fordítsuk a falnak. Ezután továbbra is nyomjuk. Nyomjuk, amennyire csak bírjuk. Ha a zongora áttöri a falat, toljuk tovább ugyanabban az irányban, tekintet nélkül bármilyen útba kerülő tárgyra. Nyomjuk még tovább akkor is, ha egy tárgynak ütközve megáll, vagy akkor is, ha tovább tud menni. A darab akkor ér véget, amikor már annyira kimerültek vagyunk, hogy nem tudjuk tovább tolni.” (Ford. Pintér Tibor)<sup>148</sup>

Az említett szerzők műveit a Stúdió szerzői a 70-es évek elején még nem ismerték, tehát a konceptuális művészetekről alkotott elképzelésük leginkább a magyar képzőművészeti mintákon alapult. Koncept-írásaik főként ironikus játékokként, egymás közötti tréfákként – s nem nyilvános célokra – készültek. Némileg azonban képet alkothatunk saját koncept-elképzelésükről az egyetlen nyilvánosságra hozható példából, Jeney Zoltán 1973-ban írt ötletéből, mely egyszerre utal Alban Bergre és Karlheinz Stockhausenre:

**Aus dem vierzehn Tagen**

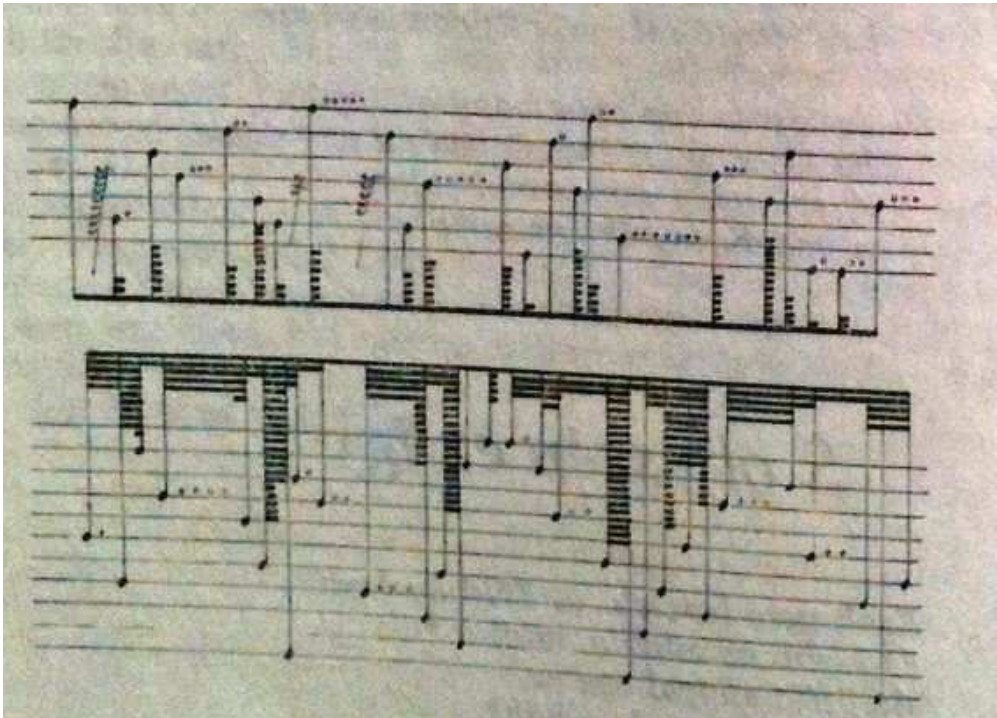
Igyál meg 23 korsó sört, s közben gondolj Alban Berg vonósnégyesére. (5-dik nap.)

Tahi, 1973. július<sup>1</sup>

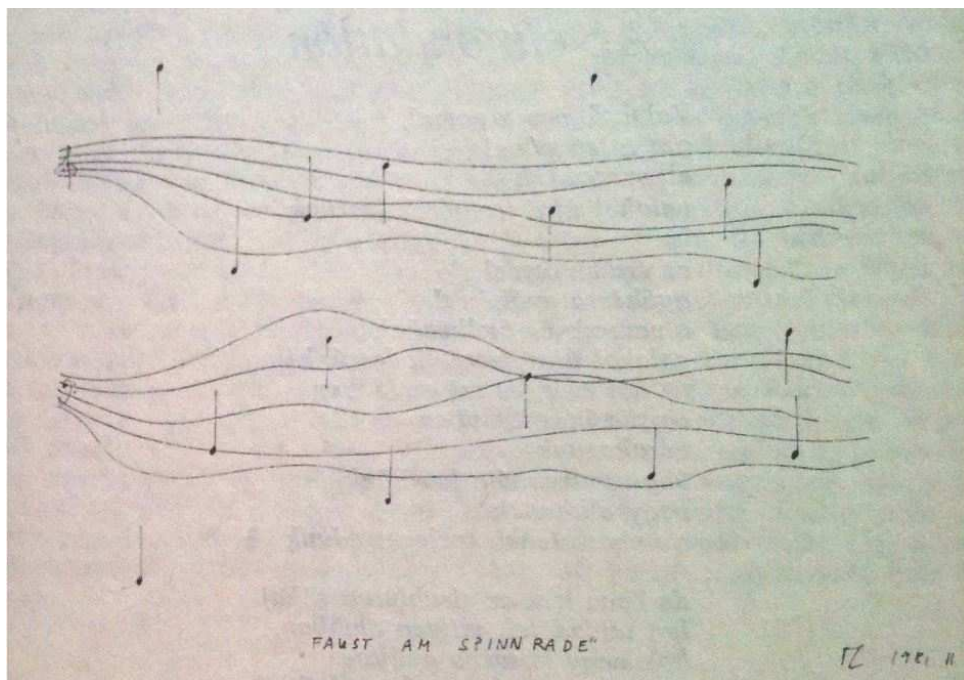
Vidovszky concept-műnek tekinti<sup>149</sup> az imaginárius kottákat, melyeken létező zenei notációs jelekkel nem létező (nem megvalósítható) hangokat és ritmusképleteket ábrázolt. Mivel a kotta zenedarabként nem realizálható, e kottaképek zenei nonszensz-játékok.

<sup>148</sup> Idézi: Nyman, 2005: 155.

<sup>149</sup> Vidovszky László szíves közlése, 2014. szeptember.



81. ábra. Vidovszky: *Rhythmische Übungen* (1981)<sup>150</sup>



82. ábra. Vidovszky: *Faust am Spinnrade* (1981)<sup>151</sup>

<sup>150</sup> Vidovszky imaginárius kottaképeit a Jelenkor folyóirat közölte. Ld. Vidovszky (1988): 926.

<sup>151</sup> l. m.: 915.

## 6. Népzene

Talán még soha nem került olyan távolra egymástól a néphagyomány és a műzene, mint a 60-as és 70-es évek neoavantgarde hullámai idején, amikor az alkotómunka (nemcsak a zenében, hanem más művészeti ágakban is) meg lett fosztva minden romantikus tulajdonságától. Mindazok tehát, akiknek tevékenysége az experimentális irányzatokkal érintkezett, leginkább attól a klasszikus–romantikus zeneszerzői magatartástól távolodtak el, amely – elsősorban Közép- és Kelet-Európában – a folklórt a XIX. század óta egyik jelentősebb ösztönző forrásaként használta. Jellegzetesen magyar jelenség emellett, hogy az Új Zenei Stúdió tagjai számára a nemzeti hagyományoktól való távolságtartás egyben nemzedéki különállást is jelentett, elhatárolódást a kodályi–bartóki hagyományokkal még ekkoriban is küzdő idősebb zeneszerző generációktól is, de méginkább: a harmincas években születettek őket közvetlenül megelőző nemzedékétől. Míg e korosztály több képviselője a népzenei mintákat és alapanyagokat a 60-as évek avantgarde-jának környezetében kívánta aktualitássá tenni, addig ők a népzenei forrásokat – ha egyáltalán számoltak velük – hosszú ideig csak nagyon áttételesen használható (más alapanyagoknál, sőt: más népek, kultúrák zenéjénél nem nagyobb jelentőségű) elemnek tekintették, melyet gyakran elfedtek számukra fontosabb zenei rétegekkel. Az Új Zenei Stúdió tagjai ezzel a 70-es évek magyar zenéjének talán legnagyobb (és az 50-es évek zenei gyakorlatában gyökerező) dilemmájában is állás foglaltak, melyet az idősebb generációk szemszögéből Láng István úgy összegzett Feuer Máriának adott nyilatkozatában: *„Túlságosan elkoptattuk a ’tisza forrás’ bartóki jelképét, túlságosan rájártunk az ősök forrására és zavarossá tettük a vizét.”*<sup>152</sup>

Az Új Zenei Stúdió zeneszerzőinek viszonya a népi kultúrához általában is nélkülözte a Bartók és Kodály (és a nyomukban még sokak) számára oly meghatározó ráismerés és közvetlen tapasztalat erejét. A parasztvilág kulturális érintetlenségének varázsát fiatal értelmiségként már nem is élhették át, hiszen abban az időben, a 60-as évek elején, ez már csak nyomaiban létezett; autentikus népzenei felvételeknek tanuló éveikben alig juthattak a közelébe, népdalgyűjtéssel – Dukay kivételével<sup>153</sup> – nem foglalkoztak. Zeneakadémiai éveik alatt mindannyian komponáltak kötelező népdalfeldolgozás–gyakorlatokat, melyek során megismerkedtek az akkoriban hozzáférhető legértékesebb népzenei publikációkkal – például *A Magyar Népzene Tára*<sup>154</sup> 1966-ig megjelent első öt kötetével. Jellemző, hogy Bartók és Lajtha László ide vonatkozó munkáiban is már főként a módszertani tanulságokat keresték, s a lejegyzésekben az előadásmódokat és az ornamentikát rögzítő notációs eljárások

<sup>152</sup> Feuer, 1978: 46.

<sup>153</sup> Dukay kamaszkorában Győr melletti (1966 nyara) és Salgótarján környéki falvakban (1967 nyara) gyűjtött népdalokat. Lejegyzései elvesztek.

<sup>154</sup> *A Corpus Musicae Popularis Hungaricae* I–X. (Budapest, Bp. 1951–1997) első öt kötete.



finomságait kívánták eltanulni, alkalmazni, tovább finomítani.<sup>155</sup> Visszaemlékezéseik szerint a népdalharmonizálás- és feldolgozás főként a bartóki minták asszimilálásának legelső fokozatát jelentette számukra – és ők valószínűleg ezért is írtak nagyrészt hangszeres, nem pedig vokális darabokat. Ezeknél a kötelező feladatoknál azonban már tanulóéveikben fontosabbnak tartották a konkrét népdalfeldolgozásoktól független Bartók-életmű megismerését. Bár a magyar zeneszerzőknek még a 70-es években is állandó pénzkereseti lehetőséget kínáltak a rádió népzenei műsoraihoz, vagy a különböző néptáncgyűttesek, amatőr kórusok számára készíthető népdalfeldolgozások, egyikük sem írt ilyen célra zenét. Ugyanígy nem érintette ezt a kört az ebben az időben egyfajta ellenkultúraként kibontakozó táncház-mozgalom sem.

Az UZS működésének legradikálisabb időszakában stíuselemként tehát nem volt jelen a néphagyomány, s nemcsak az előbbieken felsoroltak következményeként, hanem azért is, mert – Vidovszky szerint<sup>156</sup> – az őket revelációszerűen ért külföldi hatások feldolgozása mellett sem idejük sem figyelmük nem maradt a folklór alkotó szándékú megismerésére. Látókörükben tulajdonképpen csak bizonyos népi hangszerek jellegzetes hangzása, és a hangszeres ornamentika hangszíneiben, hangképzésben továbbgondolható elemei maradtak meg, melyeket az el nem használt hangzások és a nyitott zenei formák terén végzett felfedező munkájukban reméltek felhasználni.

Eötvös Péter, Jeney Zoltán, Sárly László és Vidovszky László 1970-71-ben a Tiszaalpáron élő tekerőlant- és citerakészítő mestertől, Bársony Mihálytól (1915-1989) különböző méretű citerákat és vonósciterákat rendelt, s e hangszerek – Bársony virtuóz játékának hatására is – az ekkoriban kezdett Rottenbiller utcai közös improvizációikban hamarosan kiemelt szerepet kaptak. A citera azonban nem a népi hangot képviselte a játékosok számától függően változó összetételű, többnyire ütőhangszereket és billentyűsöket is tartalmazó együttesben. Szerették felhangokban gazdag hangját (melyet többnyire kontaktmikrofonnal erősítettek fel), viszonylag egyszerű játékmódjait, áthangolhatóságát s a szintetizátoréhoz hasonló hangrugalmasságát, de népzenei kötődésű dallamfordulatokat – emlékeik szerint – sohasem játszottak rajta. 1972 után komponált darabjaikban át is vette helyét a hangterjedelmében és idiómakészletében tágasabb, lehetőségeiben jóval gazdagabb cimbalom, mely azonban megint csak nem a népies karaktere, hanem az ütőhangszerek, a preparált zongora és a zongora közötti átjárás lehetőségeket adó hangszínei miatt használtak szóló és kamaraszerepben egyaránt. A citerának, mint műzenében is alkalmazható hangszernek további lehetőségeit az Új Zenei Stúdió közösségétől '72-ben elszakadó Bozay Attila járta végig.<sup>157</sup> A Stúdió tevékenységét élénk szimpátiával kísérő Kurtág György is a Rottenbiller utcai rögtönzések és Bozay

<sup>155</sup> Az idősebb zeneszerző nemzedékből leginkább Kurtág György notációs megoldásai merítettek a magyar népzene-tudomány első képviselőinek tudományos célú lejegyzéseiből.

<sup>156</sup> Publikálatlan interjú, 2009 július.

<sup>157</sup> *Két tájkép* – bariton hangra, fuvolára és citerára, Op. 21; *Improvizációk szóló citerára*, Op. 22. (1972); *Pezzo concertato No. 2*, Op. 24. (1974-75); *Improvizációk II.*, Op. 27. (1976) *Tükör* – citerára és cimbalomra, Op. 28. (1977)

hangszerfejlesztő eredményei hatására alkalmazta Pilinszky-dalaiban<sup>158</sup> a basszus-citerát, s egy máig kiadatlanul-előadatlanul maradt darabjában (*Az egyszerű köszöntése*, 1971) a basszus-citera, cimbalom s háztartási eszközök mellett két citerát is. Bár Jeney és Eötvös számára Bársony Mihály tekerőlantot is készített, ezt a hangszert éppen azért alkalmazták ritkán, mert a citerához képest kevésbé volt alkalmazkodó, hangját nehezebben lehetett leválasztani eredeti környezetétől.

A citera egy ideig még az improvizációs korszak lezárulta után is továbbkísérte a Stúdió hangversenyeit. Eötvös szintetizátorral összekapcsolva a citerából fejlesztette ki az electrochord<sup>159</sup> nevű hangszert, melynek hangját néhány (a Stockhausen-együttessel készült) hangfelvétel őrzi. De az UZS komponistái használtak citerát tetszőleges együttesekre komponált darabjaik előadásain is; Sárý vonós-citerán mutatta be 1977 márciusában Dukay *12/12* című darabját.<sup>160</sup>

Sárý *Psalmusa* Jeney és a szerző citera-kíséretével szólalt meg első alkalommal. (A darab végleges változatában zongora vagy cimbalom szerepel kísérőhangszerként.) Ez a mű azonban más szempontból is kulcsjelentőségű dokumentum. Az énekszólam melodikus anyaga Sárý dallamképző fantáziájának talán nem egyedüli, de egyik nagy jelentőségű forrását mutatja, a hangszeres népzeneinek eredeti környezetéből kiemelt ornamentikáját. A *Psalmus*ban a 139. zsoltár egy sorának magánhangzóin képzett melizmák főleg hangszín-elemekből táplálkoznak, s ez az énekhang hangszeres kezeléséhez is vezet – ellentétben például Durkó Zsolt javarészt melodikusan használt ornamenseivel. A dallamsejtek mechanikus ismételtetése vagy egy-egy elem fokozatos átalakításával folyamattá váló repetíciója ritmus- és motívumképző módszerként Sárý későbbi hangszeres műveiben is többször megjelenik.

<sup>158</sup> *Négy dal Pilinszky János verseire*, bariton (vagy basszus) hangra és kamaraegyüttesre (1973-75), op. 11

<sup>159</sup> Robin Maconie így összegzi a hangszer jellemzőit Stockhausen monográfiájában: „The electrochord consists of a Hungarian peasant zither with 15 strings and a VC-S synthesizer. The sound and resonance of the zither are picked up by 2 contact microphones and modulated by frequency-, amplitude, and ring-modulation, and by filtering.” Maconie, 1976: 199.

<sup>160</sup> A mű mai címe: *A rejtőző Földhöz*

The image displays a handwritten musical score for a piece titled 'Psalmus' by Sályi. The score is written for soprano (S.) and piano/cymbalom (PANO). It is in 4/3 time. The lyrics are in Hungarian, and the score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like (mp), (mf), (pp), and (quar. f). The score is divided into several systems, each with a soprano and piano part. The lyrics are written below the soprano part. The score is a handwritten manuscript, likely a working draft or a personal copy.

83. ábra. Sályi: *Psalmus* – szoprán hangra és zongorára vagy cimbalomra (1972, átdolg. 1990) – részlet az 1990-es változat kéziratából. A mű szövege a 139. zsoltár egyik sora Weöres Sándor fordításában: „Hová mennék á Te lelked előtt? És a Te ortzád előtt hová futnék?” Az énekszólam főleg a magánhangzókön mozog.

A *Psalmus*ban az apró dallam-forgácsokból folyamatosan bővülő vagy szűkülő dallam-makámok még nyilvánvalóan ornamensek, a 90-es évektől azonban már jellegzetes dallam-alakzatokként is

feltűnnek Sály műveiben; nem ritkán éppen azokban a darabokban, melyek konkrét népzenei mintákat nem követnek ugyan, de a címadás olykor mégis a magyaros karaktert hangsúlyozza. Ezekhez a dallamképletekhez többnyire motorikus ritmika, de nem szükségszerűen gyors tempó kapcsolódik. Ilyen például a *Tánczene*-sorozat *Magyar tánc '95* című zongoradarabja, és a cimbalomra készült *Lassú és friss* című tétel. Ha nagyon áttételesen is, de ezeket a zenei alakzatokat Sály László zenéjében mindig valamilyen rejtett szál köti a magyar hangszeres népzenehez.

Népzenei idézetet Sály zárt szerkezetű műveiben nem használ, találkozunk viszont népdallal a *Kreatív zenei gyakorlatok*ban, melyeken keresztül zeneszerzői módszereinek legmélyebb rétegeibe is beletekinthetünk. Christian Wolff 70-es évekbeli inspirációja nyomán Sálynál a játék, a rögtönzés, a részekre bontás és az újrarendezés vezérli a zene minden összetevőjét. Társasjátékai nyitott szerkezetű darabok, csoportos improvizációk. A bennük meghatározott alapelvekből tetszőleges számú kompozíció jöhet létre, akár csak egyes elemeknek, vagy akár minden elemnek folyamatos változtatásával. Ebben a szinte az előadók munkájával egybefonódó alkotói folyamatban az egyéni kreativitás és a játék résztvevőinek együttműködési készsége egyforma jelentőséggel bír. A *Kreatív zenei gyakorlatok* dallamjátékaiban Sály szinte soha nem mondja azt, hogy az adott feladat csak egyetlen (általa megjelölt) dallamra végezhető el. Éppen ezért játékainak akár népdal is lehet az alapja, ha ritmusa és a hangterjedelme alkalmas rá. Így válhatott látványos metamorfózisok tárgyává a könyvében a 21. gyakorlatban példaként ismertetett *Hervadj rózsám hervadj*<sup>161</sup>, vagy a szövegzenék között szereplő *Te vagy a legény, Tyukodi pajtás*<sup>162</sup>. Amikor Sály kottában is rögzíti egy-egy gyakorlat egyik lehetséges megvalósítási módját – ahogyan ezt például a Tyukodi pajtás esetében tette – az ötlet, a gyakorlat eredeti kompozícióvá válik, s ez megint további átalakítások tárgya lehet. A szótagkapcsolatok és motívumok variált ismétléseiből létrehozott szövegdarabot 12-szer kell megismételni, mindig előről kezdve, de minden ismétlésnél egy-egy ütemet elhagyva az elejéről. A gyakorlatokhoz fűzött instrukciók között az is szerepel, hogy a ritmusszerkezetet mérőütésekkel, a szünetekben elhelyezett tapssal, dobogással vagy ütőhangszerek alkalmazásával tovább lehet dúsítani, közben végigvezethető benne egy teljes *crescendo*-folyamat is. A műnek, hacsak nem gyakorolnak be a játékosok egyetlen kidolgozott változatot, nincs két egyforma alakja. A népdal a játék alapanyagává, az intertextualitás eszközévé válik, elveszíti zenetörténeti és kultúrtörténeti háttérét, sőt eredeti narratívája is eltűnik.<sup>163</sup>

<sup>161</sup> Sály, 1999: 77.

<sup>162</sup> I. m.: 125-126.

<sup>163</sup> A Katona József Színház egész estés produkciójában – melyet Sály a *Kreatív zenei gyakorlatok*ból épített fel – a Tyukodi pajtásra kidolgozott gyakorlat a műsor fináléja (s egyben címadója is) volt. A ritmuszene fölött tárogatóval erősített majd díszített énekszólamokkal is megszólaló dal a teljes műsor összefüggésében ironikus tréfává vált.

## Zsámbéky Gábornak

1  
I. Te vagy a Te vagy a le gény le gény paj - ti paj - ti te vagy a Tyu ko di  
II. Te vagy a Te vagy a le gény le gény te vagy a Tyu ko di paj - ti paj - ti

4  
I. nem oly vagy te mint Ba lázs te rem jen hát a jó bor nem is egy fil - lét in kább egy tal - lét  
II. mert a Tyu ko di le gény más kell i de egy nem is egy fil - lét in kább egy tal - lét mer' mos tan

7  
I. kell hát i de a mo lyan le gény ne o - lyat te remjen paj - tás - kám le gény vagy te  
II. kell hát i de a mo lyan le gény ne o - lyat te remjen paj - tás - kám le gény vagy te

10  
I. te rem jen or szá gunk két tal - lét kell az i de nem is o da az a Pál a Tyu ko di Pál  
II. paj - tás - kám nem úgy mint a más kell az i de kell a Tyu ko di Pál a Pál

84. ábra. Sándor Zsámbéky: *Kreatív zenei gyakorlatok – Szövegzenék 18. Te vagy a legény ...*<sup>164</sup>

Eötvös Péter számára a saját „felfedező-korszak”-ának nevezett 70-es években igen erősek lehetnek népzenei jellegzetesen magyar hangszerekhez kötődő hangszín-élményei, jóllehet ezek csak nagyon áttételesen jelentek meg műveiben. Az *Intervalles-Intérieurs*-höz fűzött egyik megjegyzése szerint például a mű elektronikus rétegében a magas frekvenciasávban egymás mellett mozgó hanghullámok gyors remegése, és a periodikusan létrejövő apró ritmusképletek miatt „a kompozíció nagyon gyakran hangszerez népzeneire emlékeztet: mintha a hosszú furuglát rázogathatnák, vagy a nyenyere zümögő legyecskéjének a ritmusát hallanánk”.<sup>165</sup>

Idézett, karakterisztikus alapanyagként a néphagyomány egy alkalommal jelent meg Eötvös pályájának első szakaszában, amikor a *Mese* című hangszalag-kompozíciójában (1968) Ortutay Gyula népmese-gyűjteményéből<sup>166</sup> egy 12 percbe tömörített fiktív magyar népmesét (a zeneszerző

<sup>164</sup> Sándor Zsámbéky, 1999: 126.<sup>165</sup> Eötvös, 2003: 7.<sup>166</sup> Ortutay Gyula: *Magyar népmesék, I–III.*, (Budapest, 1960)

szóhasználatával: *hyper-mesét*<sup>167</sup>) állított össze, melyből Molnár Piroska előadásában készített hangfelvételt. A háromsávós hangtechnikával realizált kompozícióban a mese egyidejűleg három sebességgel (eredeti tempóban, lassítva és gyorsítva), tehát három időszámban – előhangként, jelen időként, és utócsengésként – hangzik fel. Molnár Piroska ízes magyar beszéde folyamatos metamorfózison megy át, a szavak és szókapcsolatok kikerülnek az eredeti szövegkörnyezetükből, s – a nem magyar hallgató számára nyilvánvalóan – elveszítik eredeti jelentésüket és kiszámíthatatlan eseményekkel teli, irracionális világot hoznak létre. Ahogyan Eötvös a 60-as és 70-es években, a Kölni Rádió Elektronikus Stúdiójában töltött intenzív kísérletező időszak alatt, a környezet szinte minden hangját (természethangokat, énekhangot, tücsökciripelést<sup>168</sup>) elemeire bontotta és zenei természetű manipulációk anyagává tette, ebben a műben a beszédet is hangszerré, zörejjé, zenei események sorozatává alakította és függetleníttette eredeti tartalmától. Mindezen manipulációk ellenére a *Mese* – melyet Stockhausen<sup>169</sup> vagy Berio<sup>170</sup> emberi beszédből vagy énekhangból kiinduló hangszalag-zenei mellett joggal tekinthetünk a műfaj jellegzetesen magyar-egzotikumot hordozó példájának – a magyar hallgató számára nagyon is erős impulzusokkal közvetíti a magyar mesevilág hangulatát. A 80-as évek végétől Eötvös zenéjének műfaji és stílári súlypontjai jelentősen átrendeződtek, s a népzene művészetének legszemélyesebb rétegébe került. E váltás azonban már pályája Stúdiótól független írásmódosulásából következett. (Ld. a 199. oldalt.)

Népdalokat a Stúdió zeneszerzői háttérben maradó rendszerként sem alkalmaztak. Jeney Zoltán 1980-ban, Bibó István emlékére komponált 3. *Soliloquium*ában („*Szomjú madaraknak innyok adogatnék*”) sem az idézett népdal volt a vezérlőelve a kompozíciónak, hanem egy másik rendszer, egy csillagtérkép, melynek zenei hangokká értelmezett pontjaiból utólag lettek kiemelve a „*Ha folyóvíz volnék...*” kezdetű népdal hangjai. A dallam a mindvégig lenyomva tartott *sostenuto* pedálnak köszönhetően rezonáló hangokként szólal meg, ha az akusztikus viszonyok vagy az előadó játékmódja megengedik.<sup>171</sup> A kottaképben a dallam hangjai fehér hangjegyekként szerepelnek. A komponálás közben készített vázlat még mutatja a csillagtérkép<sup>172</sup> eredeti (először egyenletes vonalhálóra helyezett, majd ötvonalas rendszerre tisztázott) rajzát.

<sup>167</sup> Eötvös, 2009: 4.

<sup>168</sup> Az 1970-ben komponált *Tücsökzenét* Eötvös nem Kölnben, hanem Budapesten, a Hungaroton stúdiójában realizálta. (Zenei rendező: Székely András; Hangmérnök: Csintalan László és Lukács János)

<sup>169</sup> *Gesang der Jünglinge* (1955-56)

<sup>170</sup> *Tema – Ommaggio a Joyce* (1958)

<sup>171</sup> Utóbbi a zeneszerző a zongoristára bízta, de lehetőségeit korlátozza, mert a „*Quasi in rilievo*” mértékét mp-ban határozza meg.

<sup>172</sup> Kohl-Felsmann, 1956: *Tafel V: Äquatorzone 12<sup>h</sup>-19<sup>h</sup>20<sup>m</sup>*



Parlando. Muz. Fo.1507. lej. B. Gyergyóalfalu, (Csík vm.) 1911. M.

Ha fo- lyó- viz vó- nék, bá- na- tot nem tud- nék,  
Ha fo- lyó- viz vó- nék, bá- na- tot nem tud- nék.  
Hē- gyek, völ- gyek kö- zött szép csēn- de- sēn foly- nék,  
Hē- gyek, völ- gyek kö- zött szép csēn- de- sēn foly- nék.

85. ábra. A népdal eredeti alakja. A *Soliloquium* no. 3-ban a díszítő hangok is főhangokként jelennek meg.<sup>173</sup>

Szerzői madaraknak hangján, azaz a helyi (Bibó István emlékére) Jenei Zoltán (1910)

86. ábra. Jenei Zoltán: Soliloquium No. 3 (Bibó István emlékére) – Szerzői kézirat, 1. lejegyzés: A csillagtérkép vonalrendszerre helyezett, hangokká alakított formája.

<sup>173</sup> Kodály-Vargyas: 253. (Példatár, 355. példa)

A darab nyomtatásban megjelent alakján<sup>174</sup> ez a forma már nem látszik, mert 12 kétsoros szisztémába lett tördelve, melyben egy-egy szisztéma hangjait egy perc alatt kell eljátszani. A népdal hangjai elvesztik eredeti ritmusukat, mert megszólalásukat, tovább-zengésüket a csillagok térkép szerinti – a zenei folyamat szempontjából véletlenszerű – elhelyezkedése vezérli.



87. ábra. *Soliloquium No. 3*. A mű véglegesített alakjának részlete. A népdal hangjait fehér hangjegyek jelzik.  
© by Editio Musica Budapest.

Más szerepe van a néphagyomány jelenlétének Jeney eddigi legnagyobb szabású művében, az 1979 és 2005 között komponált *Halotti szertartás*ban. Itt egy korábban nála szinte ismeretlen archaikus hangütés jelenik meg, melyben a deklamáció és a dallamképzés egyrészt a gregorián zenéből, másrészt a magyar népzene ősi, recitáló és sirató hagyományyaiból táplálkozik. Észre kell azonban vennünk – e két stílus elem jelentőségét természetesen nem alulértékelve –, hogy a pseudo-gregorián és a pseudo-népzenei hangot képviselő dallami rétegek (melyek olyan tételekben, mint a *Mária siralma* [No. 5/o.], vagy a Weöres versre készült *Processio* [No. 21/a.] egymással is érintkeznek), vagy az olyan konkrét népzenei műfajokra utaló áthallások, mint az Orbán Ottó versére írt *Hallod-e, te sötét árnyék* [No. 32/b.], arányos és szigorú, leginkább talán sor-szerkezetűnek nevezhető zenei formába ágyazódnak. A *Halotti szertartás* enciklopédikus vállalkozásában azonban e népzenei réteggel egyforma súlya van a művet behálózó 128-hangú fraktálsornak, a Jeney 12-hangú modális hangsorainak, az *Alef* 12-hangú akkordjából származó struktúráknak, jószerivel minden olyan zeneszerzői eszköznek, eljárásmodnak, melyet Jeney pályája első szakaszában alakított ki. Valójában nincs is szó stílusváltásról, sokkal inkább összefoglalásról, egy olyan műfaj keretei között, melynek megvalósítására a 70-es években Jeneynek még sem a lehetőségei, sem az eszközei nem voltak meg.

<sup>174</sup> Jeney Zoltán: *Soliloquium No. 3* per pianoforte, EMB 13659



A sokféle kompozíciós technika a *Halotti szertartás*ban a rítus és az azt behálózó érzelmi szálak egyensúlyát biztosítja, s közöttük a népzenei és gregorián asszociációk talán a humánus tartalom legkönnyebben megérthető egyetemes üzenetét hordozzák.

AZ Új Zenei Stúdió komponistáinak műveiben jelentősen áthelyeződtek a műfaji hangsúlyok, de a népzenehez való korábbi viszonyuk összességében, abban a tekintetben legalábbis, biztosan nem változott, hogy a népzene vagy a népies motívumok, elemek feldolgozásszerű használatát, s még inkább az ideológiailag megalapozott „magyaros” hangvételt mindannyian kerülik ma is.

Az experimentális törekvések a 70-es évek művészetében és művészi közéletében, külföldön és itthon is, az akkoriban folytathatatlanak gondolt tradicionális műfajoktól fordultak el. A Stúdió zeneszerzői nem elvetették a népművészetet, mint ihlető forrást, hanem az időszerűségét kérdőjelezték meg. Az idézett példák jelzik, hogy a népzene felhasználásának aktuális problémáira és lehetőségeire Eötvös, Jeney és Sáros megmutatták saját megoldásaikat. De válasznak tekinthetjük Csapó Gyula, Dukay Barnabás és Serei Zsolt eddig írt műveinek népzeneitől való távolságtartását is. Dukay úgy véli<sup>175</sup>, hogy ha felhasznál is egyszer ilyen alapanyagokat, oly mértékben fogja elrejteni őket más rendszerek mögé, hogy jelenlétüket senki sem fogja népzenei hivatkozásként érzékelni. Serei és Csapó<sup>176</sup> is mondja, hogy végérvényesen ma sem akarja kizárni alkotómunkájából a népzene alkalmazásának lehetőségét. Vidovszky László Weber Kristófnak arra a kérdésére, hogy foglalkozott-e valaha is azzal, hogy népzenei alapokra írjon kompozíciót, 1989-ben úgy válaszolt „Még nem.”<sup>177</sup> Véleményét az elmúlt évek alatt sem változtatta meg.

---

<sup>175</sup> Interjú kéziratban, 2009. július.

<sup>176</sup> Interjú kéziratban, 2009. szeptember.

<sup>177</sup> Vidovszky-Weber, 1997: 66.

## IV. A hagyomány újraalkotása

### 1. Stílusjáték, idézet, kollázs, remake

Bár 1972-ben az Új Zenei Stúdió zeneszerzői egy időre elfordultak a klasszikus-romantikus műfajoktól és kompozíciós módszerektől, az ebből adódó alkotói konzekvenciák mégis csak az évtized végéig tekinthetők oly mértékig radikálisnak, amennyire ez az amerikai experimentális zene mintáiból következett. A zenei időnek és a hangzásnak az európai hagyományoktól eltérő felfogása, valamint azok az alkotói módszerek, melyeket a Stúdió tagjai az improvizációk, a nyitott művek, a véletlen, az idegen rendszerek, a minimalizmus lehetőségei révén alkalmaztak, valójában a megújulás eszközei voltak és inkább szolgálták a zenetörténettel való alkotó szándékú szembenézést, mint a tényleges szakítást. Erre utal Jeney 1993-as nyilatkozata, mely szerint „...sohasem volt szó a hagyomány tagadásáról, ezt csak azért tulajdonították nekünk, hogy legyen egyfajta magyarázat arra, miért »nem érdemes« a műveinkkel érdemben foglalkozni. A hagyományt persze lehet igen szűken s igen tágan értelmezni: hozzám kétségtelenül az utóbbi áll közelebb, s minden olyan zene hagyományt jelent számomra, amely a vele való alaposabb foglalkozásra készlet.”<sup>1</sup>

Az 1972-75 közötti időszak legfontosabb alkotói eredményei (elsősorban a zenei alapelemek, a forma és az idő kötöttségek nélküli kezelése) a tradíciók újraélesztésének lehetőségét is magukban hordozták. Amikor az évtized második felében írt művekben megjelentek a zenetörténet korábbi szakaszaiból származó alapanyagok – még ha azok véletlen rendszerekként voltak is elrejtve a minimalista formák és folyamat-zenék külső rétegei által – olyan formai törekvések jelei voltak, melyek a monolitikus zenei szerkezetek mellett más lehetőségeket is kerestek a nagyobb léptékű formakoncepciók kialakítására. Az előző fejezetekben tárgyalt *Quemadmodum*, *Transcriptions automatiques*, a *Laude*, a *Renorand* és *Psalmus* zeneszerzői ötleteiben alapvető jelentőségű a funkciók harmóniarend és a tradicionális dallami sémák kikerülésére való törekvés, de érzékelhető bennük a formai és műfaji megújulás igénye is. Jellemző azonban, hogy a tabula rasa radikális korszaka után a tradíció bizonyos elemei az experimentális zene szűrőjén keresztül kerültek vissza a Stúdió körében készült művekbe. Vidovszky László 2004-ben megfogalmazott gondolata, mely szerint „... a tradícióhoz csak egyféleképpen közelíthetünk méltó módon: ha minden erőnkkel megpróbáljuk újraalkotni azt”<sup>2</sup>, nemcsak a zenetörténeti hagyományokhoz való viszonyukra világít rá, hanem arra is, hogy miért estek kívül érdeklődési körükön a 80-as évektől már Magyarországon is megjelent neoromantikus és neotonális zenei irányzatok, valamint 90-es évek kezdetére újra felerősödő, ideológiai alapokon álló „nemzeti törekvések”.

<sup>1</sup> Olsvay, 1993: 3.

<sup>2</sup> Vidovszky (2004): 46.

Az 1975 után megjelenő stílusimitációk, idézet- és kollázs-technikák a Stúdió minden tagjánál a zenetörténeti hagyományokkal való intenzív foglalkozást bizonyítják, de észre kell vennünk azt is, hogy a 80-as évektől már nyilvánvalóan szétváló egyéni zeneszerzői utak irányait éppen a tradíció újrafelvételének eltérő módjai jelzik leginkább. Ez nemcsak a Stúdió alapító tagjainak műveiben követhető nyomon, hanem a fiatalabbak darabjaiban is. Dukay Barnabás, ifj. Kurtág György, Serei Zsolt és Csapó Gyula a Stúdió idősebb tagjaitól látott experimentális kiindulású ötleteket saját zeneszerzői kibontakozásának útként, de egyben a hagyományhoz való viszony meghatározásaként is kezelték.

Az alkotói pálya jelentős fordulópontját rögzíti Dukay Barnabás *Rondino, amely a szívhez szól* (1977-78) című zongoradarabja, mely – amellet hogy a zenei idő, a hang és a csend viszonyának kérdésében egyértelműen állást foglal a későbbi művekben is követett alapelvekről (ld. a 174. oldalt) – egyszeri példaként azt is megmutatja, hogy melyek azok az eszközök, melyek Dukay számára folytathatatlanok voltak. A darab szerkezete a legegyszerűbb Couperin-féle rondó-forma, a szakaszokat azonban 4-6 másodpercnyi szünetek tagolják, vagy – a megszakadó hang feszültségében rejlő belső energiák által<sup>3</sup> – inkább összekapcsolják. A téma dallama makacsul ismételtetett kadenciális fordulat (voltaképpen egy átmenőhanggal gazdagított akkordfelbontás), basszusa egy tonikai funkciójú üres kvint-organapont. Az első epizód három azonos (bináris gesztusokból álló) félperiódus, melyben a két egymásra montírozott kvartszext akkord egyszerre hordozza a domináns és szubdomináns funkciókat. A második epizód egy-egy – G-re és C-re épített – aszimmetrikus csoportban elrendezett négyeshangzat szekundfordításának háromszori ismétlése (előbbi 4+4, utóbbi 4+3 akkordból álló csoportként). A harmadik epizód a darab formatervében akár a szubdomináns hangnemű epizód szerepét is betölthetné: egy tétova, önmagába visszaforduló dallami gesztus, mely a Desz-Asz üres kvintból álló dallam-inga basszusa fölött ismétlődik. Ez az epizód egy meghatározhatatlan funkciójú nóna-együtthangzáson áll meg: az utolsó témavisszatérés válaszol rá, melynek dallamismétlődéseit váltóhangok egészítik ki, minimalizált eszközökkel fejezve ki a kóda-jelleget. A dallamfordulatok (kérdések-válaszok, hármashangzat-felbontások, repetíciók, szekvenciák) és az akkordok funkciós viszonyai ismerősek, mégsem zenetörténeti tapasztalatunkon alapuló elvárásaink szerint alkotnak egységet. Feje tetejére állított tradícióról van szó, melyben a hallási beidegződések egyetlen eleme sem működik a hagyományos módon: a funkciós zene és a formatan minden szabályából eltűnnek azok a gravitációs vonzások, melyek a tonális zene belső viszonyait meghatározzák. A mű emblematisztikus jelentőségű volt nemcsak Dukay pályáját, hanem a 80-as évek zeneakadémiai mikroklimáját nézve is. A zeneszerzés és zenetörténész hallgatók közül sokan fejből tudták idézni – ez a darab testesítette meg a tanult zenetörténeti kánonokra vonatkozó állandó

<sup>3</sup> Erre vonatkoznak a szerzői ismertető utolsó mondatai: „A csend összekapcsol vagy elválaszt? A csend összekapcsol vagy elválaszt. Talán ...” Dukay (1980): 21.

[illegible]

88. ábra. Dukay: Rondino, amely a szívhez szól. Kéziratban.

Ifj. Kurtág György popzenei érdeklődésének és improvizáció iránti tartós kötődésének köszönhetően műfaji és technikai értelemben mindig is saját utakon járt. A 70-es évek második felében írt művei arról tanúskodnak, hogy sokféle módon keresett inspirációt, de alapanyagait alapvetően melodikus ötletekből és olyan zenei anyagokból válogatta, melyek elsősorban a

hangszínek kutatására irányultak. Akkori technikai lehetőségeinek teljes bejárását jelzi az *SCH-sorozat* (1975-78) négy darabja, melyekben az elektromos gitár és elektronika eszközeivel (Wah-pedál, loop-technikák, visszhang-effektusok) hozott létre élő-elektronikus kompozíciókat. Az olykor periodikus emlékeket is idéző dallamok (*SCH no. 2.*) és zörejek itt egyenrangú kompozíciós eszközök, s az őket elválasztó határvonalak állandó átjárásával (*SCH No. 2; SCH No. 4*) minimalista hangeffektusok, repetitív felületek is létrejöhetnek. A harsona-játék dallami kifejezőeszközei használja a *Kamarazenei alapesetek* (1976-78) című sorozat, melynek tételeiben háromhangos, glissandóval kitöltött dallamfordulatokból (No. 3), vagy repetitív hármashangzat-felbontásokból és rövid motívumokból jönnek létre zárt formák, máskor pedig olyan zenei talált tárgyak is kiindulási pontként szolgáltak, mint az amazonasi basszuspinty éneke (No. 1.), vagy David Grosby és Graham Nash: *Guinnevere* című dalának hangszeres bevezetője (No. 2).

Serei Zsolt, aki már tanulóévei óta előszeretettel alkalmazott előre kitalált hangrendszereket vagy kölcsön-rendszereket darabjai hangkészletének és szerkezetének kialakítására, a későbbiekben ezeket az eszközöket olykor úgy választotta meg, hogy a tematikus-motivikus szerkesztés logikájából akár tonális és melodikus egyensúly is létrejöhessen, s ezekhez akár a zenetörténet korábbi korszakaira hivatkozó asszociációk is kapcsolódhattak. *Cent fois le jour* (1981) című vokális kamaraművét<sup>4</sup> XV. századi francia táncok inspirációja nyomán komponálta. A mű alapja egy saját pseudo-táncdallam, melyet a hangszeres szólamok szigorú kánonelv alapján játszanak, az énekszólamban pedig többször is megismétlődik, de sohasem teljes alakjában; ugyanis bizonyos (minden ismétlődéskor más) hangjait – egy másik logika szerinti elrendezésben – szünetek helyettesítik. Az énekszólám így olykor csak felerősíti (kiszínezi) a hangszeres szólamokban felhangzó dallamszakaszok egy-egy elemét, máskor komplementer szólamként egészíti ki a megszakadó folyamatot. Mivel azonban az alapidallam modális hangrendszerben is értelmezhető, a kánon-elv miatt a mű a barokk előtti korszak modális gondolkodásmódját idézi. A *Pavane D-ben* (1984) lassú táncformája a Mesias Maiguascha-val végzett frekvenciamodulációs gyakorlatok kompozícióvá érlelt tapasztalatain alapul. A nagybőgő által játszott lassú ritmus-ostinato D hangjai fölött felhangzó, melodikusan kidolgozott szólamok a D-hanghoz hozzákapcsolt egy-egy további hang együtthangzásából létrejövő (eredetileg számítógéppel szimulált) összeg-és különbséghangok melodikus kombinációi. Az így kialakuló tonális, de nem-funkciós harmóniafordulatok archaikus hatást keltenek. Az *Albumlapok* (1983-2002) zongoradarab-sorozat műfajával utal a hagyományból eredő inspirációra: ez egy képzeletbeli emlékkönyv, melynek lapjai között a tulajdonos személye teremti meg a kapcsolatot.<sup>5</sup> Az aforisztikus tömörségű zongoradarabok alkalmi kompozíciók: barátok,

<sup>4</sup> Pierre de Ronsard szövegére, énekhangra és öt szabadon választható hangszerre.

<sup>5</sup> A sorozat egyes tételei önállóan is játszhatók. Ha ciklusként szólaltatják meg a művet, a belső tételek sorrendje tetszés szerinti lehet, de a sorozatot mindig az *Introduction* című tétellel kell kezdeni és a *Postludiummal* kell zárni.

pályatársak születésnapjára komponált ajándékok, melyek olykor dallamvilágukkal vagy hangzásukkal is utalnak a megajándékozott műveire, vagy olyan zenei élményekre, melyek Serei számára Kurtág György, Wilhelm András, Sály László, Dukay Barnabás, Jeney Zoltán, Sári József, Vidovszky László személyéhez kapcsolódnak. A sorozat alapötletének előképei közt éppúgy kereshetjük a XIX. századi zongorairodalom laza albumlap-sorozatait (Schumann, Mendelssohn, Liszt műveit) mint Kurtág György *Játékok* című zongoradarab ciklusát.

A kollázstechnika egyéni használatának példája Csapó Gyula *No, halld meg Eduárd...* (1979) című kamaraműve.<sup>6</sup> Az benne alkalmazott idézet-kollázs egyrészt Grieg zenéjének szóló tiszteletadás, másrészt reflexió Cage Grieg zenéje iránti fiatalkori rajongására<sup>7</sup> is, mely Csapót is Grieg műveinek tanulmányozására készítette. A *Lírikus zongoradarabok* legfontosabb tapasztalata számára az volt, hogy Grieg – számos esetben akár az összhangzattani szabályokat is fölülírva – az akkordokat regiszterekhez és (egy-egy darabon belül) faktúrákhoz kötődő hangszín-jelenségekként kezelte. A *No, halld meg Eduárd ...*-ban Csapó ezt az elvet követi: a mű a *Lírikus darabok*ból kiválasztott 66 akkord véletlenszerű ismétlődésein alapul. Ebben a folyamatban „Minden akkord kizárólag önmagát testesíti meg, magábanvaló jelenséggént szerepel: így fekvésük ismétlődéseik során sem változik.”<sup>8</sup> Mivel a visszatérő akkordok száma fokozatosan csökken, egyre többször szólalnak meg ugyanazok a hangzások, s ezáltal a zenében is egyre erősebbé válnak a tonális-funkciós viszonyok. A viszonyítási pont egy megkülönböztetett jelentőségű magas fekvésű D-dúr akkord (a *For dine födder*<sup>9</sup> című darab utolsó akkordjának kivágata), mely eltűnő és visszatérő orgonapontként íveli át az akkordok ismétlődéseit.

Griegtől származik a nagybőgő szólam is: az *Efterklang*<sup>10</sup> basszus dallamának szószerinti idézete, mely a modulációk eredményeként már eredeti formájában is különböző transzpozíciókban hangzik fel, s így mind a tizenkét hangmagasságot magában foglalja. A darab első részében Csapó megfogalmazása szerint a nagybőgő „ringmodulátorként”<sup>11</sup> alakítja át a harmóniai folyamatokat, mert hosszan tartott hangjai (olykor közös hangok által is) összezengenek a körülötte lévő akkordokkal, áthangolják őket vagy átalakítják a hangszíneket. Ez a szólam a növekvő számú szüneteknek köszönhetően fokozatosan eltűnik és feloldódik a két cimbalom és a zongora akkordjaiban. Leépülő folyamat zajlik e hangszerek szólamaiban is: a 66 akkordból egyre több tűnik el, így az ismétlődések egyre nyilvánvalóbbá válnak, s a darab utolsó ütemeiben már csak két akkord változik.

<sup>6</sup> A mű előadóegyüttese: két cimbalom, zongora és nagybőgő.

<sup>7</sup> Cage 1965-ös nyilatkozata szerint „I became so devoted to Grieg, that for a while I played nothing else. I even imagined devoting my life to the performance of his works, for they did not seem to be too difficult and I loved them.” Calvin Tomkins: *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant-Garde* (London-New York: Penguin Books, 1965): 77.

<sup>8</sup> Csapó, 1999: 2.

<sup>9</sup> Op. 68. No. 3

<sup>10</sup> Op. 71. No. 7

<sup>11</sup> l. m.: uott.

Langsam ( $\text{♩} = 100$ )

Violin I

Violin II

Piano

Double Bass

89. ábra. Csapó: *No, halld meg Eduárd...* 1-22. ütem ©by Editio Musica Budapest

Tempo di Valse M.M.  $\text{♩} = 63$

*p con grazia e leggerezza*

6

13

90. ábra. Grieg: *Efterklang* 11-27. ütem

A 70-es és 80-as években a stílusimitáció, az idézet, a kollázs olykor ironikus hangvétellel is feltűnhetett a Stúdió tagjainak műveiben, de az irónia nem a zenetörténeti hagyományra, hanem a zenei ábrázolás módjára vonatkozott. Eötvös Péter ekkor írt vokális művei, melyek már a későbbi operaszerző kibontakozását jelzik, szinte kivétel nélkül groteszk vagy tragikomikus színpadi- és élethelyzeteket jelenítenek meg, miközben költői üzenetük nagyon is súlyos. Nem Eötvös volt az egyetlen, akinek ekkoriban úgy tűnt, hogy a XIX-XX. század mesterei minden olyan zenei lehetőséget kimerítettek már, amellyel a sorstragédiákat, a szerelmet, az élet és a halál sorsfordító pillanatait heroikus vagy patetikus hangon ábrázolni lehetett. A japán szertartászenék bohóctréfként ellenpontosított imitációjában (*Harakiri*, 1973), a Gesualdo-szövegekre írt madrigálkomédiákban (*Három madrigálkomédia*, 1970-89) és az operakultúra (áttételesen a polgári kultúra) végnapjait jósoló groteszk látomásban (*Radames*, 1975) a hagyományra hivatkozó stíluselemek az elidegenítést és a távolságtartást szolgálják. E művekben a kölcsönzött szövegek, a kollázsszerűen egymásra vagy egymás mellé helyezett zenei és szövegi hivatkozások a széttördelt és eltorzított hagyományon keresztül irányítják a figyelmet a mondanivaló súlypontjaira.

E dramaturgiai és zenei szempontból is elidegenítő kollázstechnika jellemző példája a *Radames* című kamaraopera, melynek librettóját Eötvös maga állította össze négy különböző forrásból. A történet önmagában is satíra, melyben egy csőd szélén álló társulat Verdi *Aidájának* sziklasír-jelenetét próbálja: az előadásra nincs pénz és megfelelő előadógárda, az együttes a minimálisnál is kevesebb emberből áll. Aida és Radames szerepét ezért összevonják és egy kontratenorra osztják.<sup>12</sup> A zenekar már szétszéledt, ezért a szaxofon, a tuba, a kürt és az elektromos zongora együttesét a zongorista maga vezényli.<sup>13</sup> Radames/Aida Verdi operájából származó jellegzetes dallam- és szövegfordulatokat énekel olaszul, Antonio Ghislanzoni eredeti librettójából. Az operarendező prózai szólama Verdi partitúrájának olasz nyelvű zenei utasításaiból áll, a színházrendező magyar nyelvű recitativókban énekel<sup>14</sup>, a filmrendező hollywoodi manírokkal, angolul beszél.<sup>15</sup> Igazi énekszólama csak Radamesnek van, bár a falzettba torzított szoprán és tenor dallam-kliséket inkább a bel canto paródiájának, mint megidézésének tekinthetjük. A színházrendező szólama jellegzetes operai recitativo-fordulatok kollázsa, a többiek nagyrészt *Sprechgesangban* adják elő szerepüket. A két részt elválasztó intermezzóban – mely amúgy a korai vígoperák hagyományára utal – a történet mottója

<sup>12</sup> Ez a döntést két szempontból is praktikus: a kontratenor-hang egyaránt alkalmas a férfi és női szólam megszólaltatására, és az énekes egy gázsiért is vállalja a feladatot.

<sup>13</sup> A történet szerint azonban vezetőikben nincs hiány. A korábban már felszámolt prózai társulat rendezője és az operarendező párhuzamosan próbál az énekessel, emellett az még egy filmrendező is rátelepszik a munkára, mivel a produkciót az előadásról készült film bevételéből szeretnék finanszírozni. A három rendező olyan ügybuzgalommal dolgozik, hogy a Radames/Aidát éneklő színész a próba végére ténylegesen összeroppan a szüntelen nyaggatás súlya alatt. Szitha, 2010b: 19

<sup>14</sup> A szöveget a 70-es évek magyarországi experimentális színházi törekvéseinek két vezető alkotója, Jeles András és Najmányi László írta.

<sup>15</sup> A szöveg írója Manfred Niehaus.



szövegzeneként angolul és németül is megszólal: „A színész a színen előadja a halál halálának halálát. Meghal az opera. Már meghalt az opera. Meghal a film. Csak a rendezők élnek túl mindent, hogy lediktálják memoárjukat.”<sup>16</sup> A színpadon tehát zenei és nyelvi értelemben egyaránt összemontírozódnak a különböző rétegek, de Eötvös operájának éppen ez a zűrzavar az egyik központi gondolata, az elbeszélés egymás mellett, a művészet (pontosabban: egy operai remekmű emlékfoszlányainak) ürügyén zajló hazug önmegvalósítás. A többi kérdés ebből következik, s a nézőnek szól: vajon meddig bírja el mindezt még a zenés színház, mennyire igazítható a romantikus operai hagyomány a mai színházi üzem igényeihez, azaz: van-e még jövője az operának? A hatvanas és hetvenes évek neoavantgarde zenei hullámát talán minden műfaj közül a színpadi zene szenvedte meg leginkább. Az *Aidák*, *Radamesek*, *Wotanok*, *Brünnhildék* történetei egy szeretett, de lezárt világ részeivé váltak: a hősi opera patetikus témáiról e két évtized fiataljainak művészete jóformán csak ironikusan vagy idézőjelben tudott szólni. A zenei alapanyagként használt – eredeti zenei környezetüknek csak jellegzetes gesztusait őrző – dallamfordulatokon, és az ugyanilyen értelemben használt színházi kliséken, a minimalizált és groteszk hangzású hangszeres szólamokon keresztül a *Radames* fontos korrajz és dokumentum, melyben Eötvös, az operaházakat felrobbantásra ítéltő Boulez tanítványaként, a saját – csak a 90-es évek közepétől megtalált – válaszait is kutatta az itt bátor és ironikus radikalizmussal felvetett kérdésekre. Ebben az időben<sup>17</sup> Eötvös érdeklődésének centrumába a szimfonikus zene, majd az opera került, s a különböző zenekultúrákra vonatkozó hivatkozások is lényeges elemeivé váltak művészetének, s nemcsak az operáiban, melyek történetei jelentősen eltérő korokban és kulturális környezetben játszódnak, hanem szimfonikus és kamarazenéjében is. A változatos stílári hivatkozások között több súlyos hagyományú kultúra elemei megjelennek, az orosz népzene hangzásától a jazzig. A 90-es években három nagyszabású alkotásában is feltűnnek közelebbi szülőhazájára, Erdélyre vonatkozó utalások, melyek azonban sohasem konkrét dallamidézetek, hanem sokkal inkább távoli asszociációk, melyek töredékesen idézik a hangszeres népzene hangzásvilágát. Ilyen elem a cimbalom kitüntetett szerepe a *Psychokosmos*-ban (1993) és az *Atlantis*-ban (1995), az *Atlantis* tételeit záró erdélyi népzenei emlékfoszlányok és a *Shadows* (1996) zárótételében az erdélyi temetések lassú gyász-csárdásainak sötét árnyékvilágból megszólaló visszhangja. Az ezredforduló utáni operákban – Eötvös gyakran alkalmaz idézeteket és stílusimitációkat is drámai helyzetek vagy karakterek ábrázolására.

<sup>16</sup> „Eine Sterbeszene in der der Darsteller stirbt und der Darsteller des Darsteller stirbt, während er das Sterben darstellt, das Sterben des Sterbens. Die Oper stirbt – ist schon tot. Der Film stirbt, die Regisseure bleiben am Leben schreiben ... [attacca] A death scene in which the actor croaks and the actor acting the actor croaks while doing the death scene the death of the dying. The opera croaks – is morte already – , the film dies the directors don't die they dictate their memoirs.” Eötvös, 1997: 20-21.

<sup>17</sup> Mág tartó intenzív operaszerzői tevékenységét jelző, Csehov színműve nyomán írt *Három nővér* című művét Eötvös 1996-97-ben komponálta.

A 90-es évektől rendkívül szorossá vált kapcsolatot őriz a hagyománnyal Kocsis Zoltán zeneszerzői tevékenysége, melynek középpontjába ekkortól az átíratok komponálása került. Első átíratok főként zongoraművészi karrierjéhez kötődtek (bizonyos értelemben saját repertoárjának bővítését szolgálták), a későbbiekben azonban érdeklődése megfordult és átíratok a zongorista-karmester szimfonikus hallásmódjának alkotó megnyilvánulásaiává váltak. Körülbelül 150 művet számláló, főként a XIX. és XX. századi alkotók műveiből készített kamara- és szimfonikus átdolgozásai a zeneszerzői életművek stiláris jellegzetességeinek analizálásán (és interpretációs tapasztalatain) alapulnak. E munka eddigi legnagyobb szabású vállalkozása Schönberg *Mózes és Áron* című operája 3. felvonásának rekonstrukciója, valójában: megkomponálása, hiszen néhány vázlaton és a szövegen kívül nem volt hozzá konkrét alapanyag. Ez a munka nemcsak a schönbergi életmű előtti tisztelgés, hanem az első két felvonásban Schönberg által felvetett zenei ötletek szuverén olvasatából következő konzekvenciák és az operában felvetett morális konfliktusok megfogalmazása Kocsis saját ars poetica-jaként.<sup>18</sup>

A múlttal való kapcsolat újrafelvételének egy másik módját mutatja Vidovszky 1981-ben komponált *Nárcisz és Echó* című kamaraoperája. A 21 rövid jelenetből álló mű első 12 száma eredetileg Bódy Gábor filmjéhez, a Weöres Sándor verses regényéből írt *Psyché*hez készült, ahhoz a jelenethez, mely az egyik főhős, a XVIII-XIX. század fordulóján élt magyar költő, Ungvárnémeti Tóth László verses drámáját kelti életre. A Weöres-műnek, a film képi világának és Bódy művészetének jelentős szerepe volt abban, hogy Vidovszky a XIX. század és a századforduló zenéjét az irodalmi és filmnyelvi asszociációkkal környezetében jelenítse meg, s közben rátaláljon a stílusutánczás tömörítő, jelzésszerű módszereire. A mitológiai történethez olyan zenét társított, mely nemcsak Ungvárnémeti verses drámájához, hanem a film másfél évszázadot átívelő cselekményéhez is kapcsolódik. Félretéve a zenetörténeti hitelesség kérdését, fiktív stílust hozott létre, mely Kazinczy, Beethoven, Schubert, Bihari és Lavotta korában nem létezett ugyan, de a romantikus zongoramuzsika jellegzetes virtuóz fordulatain és a későbbi századfordulós szórakoztató műfajok közhelyein keresztül mégis a XIX. század hangulatát idézte meg – igaz, az experimentum elidegenítő optikáján keresztül. A *Nárcisz és Echó* új és szokatlan hangot hozott a kortárs magyar zenébe, melyet a kor irodalmában és képzőművészetében már jelenlévő posztmodern törekvések egyik első zenei analógiájának tekinthetünk. Vidovszkyt diákkora óta foglalkoztatta az „alakoskodás”, mint zeneszerzői magatartás, melyben – hasonlóan Weöres Sándor költői ötleteihez – az idegen stílus vagy kölcsönvett anyag nem más, mint álarc, mely mögé bújva saját gondolatokat lehet közölni. A *Nárcisz és Echó* keringő-, csárdás-, operett-, szalonzene-, ragtime-elemei tehát nem stílusparódiák, hanem maszkok, melyek

<sup>18</sup> „...izgatott, hogy azt a kétpólusú hangi világot (Mózes eszméje/törvény – Áron és a nép/bűn és árlás), melyet Schönberg az első két felvonás zenéjében megteremtett, s melyet Mózes elbizonytalanodásával a 2. felvonás végére lényegében megszüntetett, hogyan lehet az általa leírt szöveggönyv alapján visszaállítani, sőt, Isten zenei jelképein keresztül egy harmadik dimenzióval is kiegészíteni.” Szitha, 2010c: 254.

egy nagyobb léptékű zenei kép részeivé válnak és együtt új összefüggésrendszert teremtenek. Az antik történet a hozzá társított zenei kollázssal – mely ráadásul egy csökkentett létszámú szalonzenekari kamaraegyüttesen<sup>19</sup> szólal meg – nyugtalanító, frivol hatást kelt. Ugyanilyen jelentősége van a történetből kibomló sorstragédia és a zene humoros-ironikus jellege között feszülő ellentmondásnak. A *Radames*-hez hasonló távolságtartás nyilvánul meg benne, mely egyúttal jelzi, hogy a zenetörténet korábbi korszakaiból származó elemeket Vidovszky nem követendő mintákként, hanem megmunkálendő, azaz újraolvasható és értelmezhető alapanyagokként kezelte, és így használja őket a mai napig.

A *Renorand*, a *Tiszteletkör* és a *Szóló obligát kísérettel* példáinak tanúsága szerint az idézetek és kollázs-ötletek Vidovszky 1975-től írt nyitott szerkezetű darabjaiban tűntek fel először, de említhetjük a négy zongorára írt *À 4-et* (1978) is, melyben a fiatalon elhunyt XIX. századi zeneszerző, Érkövy Adorján műveinek töredékeiből jön létre hosszabb lélegzetű forma. Az idézetek itt – megfosztva eredeti környezetük zenei összefüggéseitől – elvesztették identitásukat, s teljességgel feloldódtak a megváltoztatott hangszeres környezet (azaz az eredeti műalakhoz képest eltérő hangszerelés) vagy az előadók választásaira bízott megszólaltatási módok új összefüggéseiben. A 80-as évektől az idézet- és kollázstechnika szerepe Vidovszky műveiben megkülönböztetett jelentőségűvé vált. Amikor másoktól kölcsönvett témákat vagy hosszabb idézeteket használ, módszere leginkább a reneszánsz vokálpolyfónia Dufaytól Palestrináig tartó időszakának ún. paródia- és parafrázis-technikáira emlékeztet, melyekben az idegen anyagok új, többnyire jelentősen eltérő környezetbe kerülnek, más szólamokkal bővülnek ki, és egy másik zenei arculat részévé válnak, de szerkezeti (és olykor stiláris) értelemben a korábbiaknál erősebben érződik jelenlétük. A *Romantikus olvasmányokban* (1983-1985) Dvořák, Grieg és Rimszkij Korszakov dallamait Vidovszky polifon módon kezelt szólamokként fűzte össze, a *gépzongora-darabok* jelentős részében korábbi korokból származó dallamokat (gregorián), mű-részleteket vagy akár teljes műveket (Berlioz- és Bach-kompozíciók) alakított át számítógépes hangmanipulációkkal, a *Post scriptum ad missam Mariae zart Jacobii Obrecht* (2005) című vonósnégyes-tételben az alapként használt Obrecht szólamot elrejtette hozzáfűzött (de nagyrészt belőle létrehozott) új szólamok szövevényébe. Máshol (*Aria Graziosa. Az Arany Idő című operából*, 2002) a kiindulásul szolgáló kölcsönanyagot<sup>20</sup> teljes egészében idézi, az új szólamokat pedig kíséretként illeszti hozzá, vagy az eredeti zenét egyáltalán nem szólaltatja meg, csak belőle származtatott új gondolatokat (*Machaut követése*, 1998; *Machaut-kommentárok*, 2000).<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Klarinét, trombita, hegedű, gordonka, zongora és ütőhangszerek.

<sup>20</sup> A *Kótából való klavírozás mestersége* című XIX. századi zongoraiskola azonos címmel közölt dallama.

<sup>21</sup> A paródia-technikát Vidovszky olykor kortársainak műveit felhasználva is alkalmazza, főként olyan alkalmakkor, amikor alkalmi célra szánt vagy hommage-művet komponál. A *megismételt ismétlődő* Sáy *Ismétlődő ötös* című művének *remake*-je (1989); a Dukay Barnabás 50. születésnapjára 2000-ben írt *1 DB darab* klarinétszólamaiban a *Rondino, ami a szívhez szól* egy-egy jellegzetes dallamfordulata is el van rejtve; a *Hoquetus* (2000) Sáy *Kotyogó kő egy korszakban* című

A 80-as évektől mindmáig<sup>22</sup> Vidovszky előszeretettel alkalmazza a kölcsönanyagok felhasználásának másik módját, az ún. „remake”-eljárásokat. Az ötlet mintájának tekinthetők Stravinsky egyes művei (*Pulcinella*, *Dumbarton Oaks*), de méginkább Manet<sup>23</sup>, Cézanne, Picasso és Miró régi mesterek nyomán festett képei, melyeken az eredeti elemek (alakok) azonos elrendezés szerint, de saját stílusban és az aktualizált téma szerint újrarajzolva-festve jelennek meg. A *Wiederholung in Es* (1985)<sup>24</sup> című fúvósötös egy Hummel-műből, a vonósnégyesre készült *German Dances* (1989) XIX. századi ländlerekből és keringőkből, a *Más Gymnopédiák* (1994) pedig Erik Satie zongoradarabjaiból származik. Ezek a művek stílárís és intellektuális játékok: bennük az eredeti anyagok mindvégig azonosíthatóak, de azáltal, hogy Vidovszky egy vagy több összetevőjüket megváltoztatta (áthelyezte a hangsúlyokat, felcserélte a dallamokban szereplő hangok sorrendjét, átalakította a kadencia-fordulatokat, vagy más módon manipulálta eredeti elemeiket), új értelmezési lehetőséget adott a különböző zenetörténeti korokhoz vagy zeneszerzői stílusokhoz kötődő fordulatoknak és összhangzattani beidegződéseknek.

Kollázs- és remake-ötleteket Jeney ritkábban használt. Az *F. W. – Radio as Metaphor* (1975) a *Finnegans Wake* című regény rádió-fejezetének realizálása abban a sorrendben, ahogyan Joyce-nál a zenei hivatkozások – többek között a regény címéül választott ír ballada is – szerepelnek. A hangszalag-darab eredetileg *Hommage à Kurtág* című közös kompozíció részeként készült Kurtág Györgynek szóló személyes üzenetként – a *Finnegans Wake* Kurtág egyik legfontosabb olvasmánya volt ekkoriban. Nagyszabású kollázs-freskó az *Ezerév–Quodlibet* (1992), melyben a magyar történelem és zenetörténet hangokban megidézhető jelentős pillanataiból áll össze a tízperces nagyforma.<sup>25</sup> Távol esik az Új Zenei Stúdió működésének időszakától Jeney két jelentős remake-kompozíciója, a *Halotti szertartás V. részében* szereplő *Air und Choral – Hommage à J. S. Bach*, mely a 71. Kantáta „Ich bin nun achtzig Jahr” kezdetű áriáján alapul (az ária szövege változatlan marad, a korál dallam azonban az eredeti szöveg helyett Ady Endre *Adja az Isten* című versén hangzik fel), valamint a 2002-ben írt *Wohin?*, melyben az *Örömóda* dallamának szerkezete és ritmikája felismerhető módon marad meg, de a hangmagasságok egy mechanikusan alkalmazott elhangolás-elv alapján átalakulnak. E művek (s velük együtt a hasonló elv alapján 2014 nyarán vonósnégyesre írt *Ach Gott und Herr* című korál) komponálásának körülményei arról tanúskodnak, hogy Jeney akkor használ remake-eljárásokat, amikor súlyos személyes élményt vagy közlendőt kíván megjeleníteni a

---

művének két marimbára és két vibrafonra írt parafrázisa; a *Reprint*-ben (2003) a gondonkaszólam új dallama mellett hangfelvételtől megszólal Sáy *Emlék* című zongoradarabja is.

<sup>22</sup> 2014. április 26-án bemutatott *Orchestrion* című zenekari művének minden tétele bonyolult remake eljárások alkalmazásával készült.

<sup>23</sup> Az eljárás egyik híres példája Manet *Reggeli a szabadban* című képe, mely Marcantonio Raimondi (1480 előtt-1534) Párisz ítélete című metszetének egy részlete nyomán készült. (A Raimondi-metszet mintája egy Raffaello festmény volt.)

<sup>24</sup> Jelenleg átdolgozás alatt.

<sup>25</sup> A mű eredetileg az 1992-es sevillai Világkiállítás magyar pavilonja számára Vidovszky Lászlóval közösen készített kompozíció része volt.

kompozícióban, s a keretként átvett művek és műfajok már önmagukban is súlyt adnak személyes üzeneteinek.<sup>26</sup>

## 2. Linearitás, kontrapunkt, polifónia

Az idézetek, hivatkozások és a másoktól kölcsönzött zenei elemek a Stúdió zeneszerzői számára alapanyagokként szolgáltak, melyeket a korábbi fejezetekben ismertetett elvek és módszerek szerint alakítottak önálló zenei struktúrákká. Volt azonban egy technikai értelemben nagyon is tradicionálisnak mondható kompozíciós elv, a kontrapunkt, mely a 70-es évek „tabula rasa”-időszakában sem tűnt el eszköztárukból, s ami a 80-as években talán a legfontosabb eleme lett hagyományokhoz való visszatérésnek. A 90-es évektől a polifon szerkesztésmódok és műfajok jelentősen eltérnek Stúdió egyes zeneszerzőinél, de olykor más-más formában és céllal jelennek meg egy-egy szerző műveiben is. E megnyilvánulási formák elemzése önálló tanulmányt igényelne, s már kívül esik e munka tárgykörén, ezért itt csak a 70-es évekből induló tendenciák jelzésére van mód.

A legegyszerűbb kánon-elvektől a bonyolult proporciós kánon-struktúrákig több kánon-játék is található a *Kreatív zenei gyakorlatok* között, melyeket Sárý kompozíciókként is kidolgozott (*Hangnégyzet, Csigajáték, Napraforgó, Csöndes béke, Rózsa-variációk*). Kánon-elvekkel a minimalista vagy repetitív szerkezetű kompozíciókban is gyakran találkozunk (*Kánon a Felkelő Naphoz; Jeney: Madárhívogató, Szajkó; Vidovszky: Nárcisz és Echó: Zárókórus*). Sárý műveiben a kánon-elv mindmáig a leggyakoribb szerkesztésmód, alapanyagai azonban az elmúlt évtizedekben jelentősen megváltoztak, ritmikájukat és hangrendszerüket tekintve összetettebbekké váltak (*Utazás Ixtlan felé; El viaje definitivo*), s nem ritkán hagyományos hangszeres formákba és műfajokba ágyazódva jelennek meg, mint pl. a *Tánczene*-sorozat egyes tételeiben (*Tango, Keringőféle Esterháznak, Blues II*).

1975-től Dukay zenéjének alapelemévé váltak a dallamokban és ritmusszerkezetekben végigvezetett kánon-elvek (ld. a 170-172. oldalt). Mivel alapanyagai szinte mindig homogén mozgású dallamok, a polifónia felerősíti e homogenitást, és technikai értelemben véve is egyéni zeneszerzői hangjának legfontosabb hordozója. A 80-as évektől Vidovszky is nagy számban ír olyan műveket, melynek szerkezetében, dallamvilágában vagy hangzásában a lineáris elvű szólamvezetés fontos szerepet játszik. Ez gyakran jelent monotematikus szerkesztési technikákat is, azaz a barokk előtti és a barokk korszak kontrapunktikus módszereinek széles skáláját, a mechanikus elvű kánonoktól (*Háromhangú felgondolások, Berceuse canonique*) a régi németalföldi mesterek bonyolult proporciós

<sup>26</sup> Az *Air und Choral*-t Jeney (2002) Pik Katalinnak, 2002-ben elhunyt második feleségének komponálta. (A mű keletkezési körülményeiről ld. Farkas, 2006: 892-893). A *Wohin?* a *MusikTexte* folyóirat iraki háborúra vonatkozó 2003-as körkérdésére készült, zenében megfogalmazott válaszként. Az *Ach Gott und Herr* is a *MusikTexte* folyóirat számára készült, gyászzeneként a főszerkesztő, Reinhard Oelschlägel halálára. Ld. *MusikTexte* No. 97 (2003. máj.): 94-95.; Uott. No. 142 (2014. aug.): 40.

kánonszerkezetein keresztül (*A drága idő nyomában; Post scriptum ad missam Maria zart Jacobii Obrecht*) a barokk fúgák imitációs elvéig (*Üzenet egykori skólámba*). Műfajtól függ, hogy Vidovszky mennyire mozgalmas zenei folyamatot bont ki e technika segítségével. A gépzongorára írt darabokban például, ahol a megszólaltatható hangok mennyiségének alig vannak fizikai korlátai, sűrű, bonyolult vagy nagy hangzásteret bejáró struktúrákat hoz létre, szemben a végsőig egyszerűsített hangvilágban mozgó, két hegedűre komponált *12 duó* (1987-89), vagy a két cimbalomra írt *2hangú felgondolások* (2001) hajszálvékony vonalakként mozgó dallamaival.

Az 1980-as évek második felétől – a *Halotti szertartás* 2005-ig tartó kompozíciós munkájával kezdődően – Jeney zenéjében jelentős átalakulás zajlott. Wilhelm András 1996-os megállapítása szerint, Jeney „... radikálisan végrehajtotta azt a fordulatot, amelynek révén kompozíciós eszköztárát az alapelemekig, az alkotórészekig bontotta le, s számos kompozícióban szinte egyenként szemügyre véve ezeket az alapelemeket, mára eljutott addig, hogy a tradíció bizonyos elemei újra visszatérhetnek műveibe.”<sup>27</sup> Ezt nemcsak addig nem használt műfajok és tételszerkezetek megjelenése jelezte, hanem az az összegző törekvés, mely a saját stílus következetesen használt összetevőiként megtartotta ugyan a 70-es években használt kompozíciós eljárásokat, de ezeket egy nagyobb léptékű elgondolás részeivé alakította. A stílusváltás olyan klasszicizáló hajlamot jelent, melyben – Stravinsky 1930-as évektől írt műveihez hasonlóan – a régebbi korok műfaj- és tételformáit helyezte új környezetbe, s ezzel párhuzamosan újraértékelte mind a népzenei, mind a zenetörténeti hagyományhoz való viszonyát. Jeney szakmai kihívásként élte meg az elvetett hagyományos nagyformák felépítésének újra időszerűnek ítélt feladatát, a 80-as évek végétől tehát ő is újra alkalmazta az ellenpont barokk és barokk előtti korszakokra hivatkozó módosításait. A gregoriánval való aktív foglalkozás a zenetörténeti hivatkozások általa eddig nem használt lehetőségeire ébresztette rá, nevezetesen a *cantus firmus*-technika alkalmazására. Erre számos példát kínálnak a *Halotti szertartás* *ricercare*-tételei, melyek a mottóként használt 128 hangból álló dallamon (a pseudo-gregorián hangütés egyik legfontosabb hordozóján) alapulnak. A kontrapunktikus gondolkodás tartós jelenlétét mutatja Jeney zenéjében, hogy 2007-ben befejezett zenekari művében, a *Pavane*-ban is szigorú polifóniát alkalmazott a háromrészes szerkezet vezérelveként.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Wilhelm, 1996: 9.

<sup>28</sup> A lassú tempójú nyitószakaszban egyidejűleg többféle ritmustranszformációban más-más hangszínekkel és regiszterekben hangzik fel a 128 hangból álló alapidallam (mely a *Halotti szertartás* mottó-dallamának kialakításakor használt fraktálev alapján készült, de szerkezete más). A gyors második részben ugyanerre a dallamra egy ötszólamú *ricercare* épül, de a szólamok belépése egymás melletti kismásod hangközökön történik. Az ismét lassú tempójú harmadik rész nyolcszólamú *ricercare*, de ott az alapidallam minden szólamban ugyanarról a hangról indul.

## Epilógus

Az amerikai experimentális zenét létrejötteinek idején – az 1950-es és 60-as évtizedben – Cage és mindazok, akik e mozgalom részesei voltak, művészi diszciplínaváltásnak tekintették, s jelentőségét hasonlóknak ítélték a barokk és reneszánsz korszak határán lezajlott változásokhoz.<sup>1</sup> Cage nyomán Michael Nyman *posztreneszánsz tradícióként* összegzi a zenetörténet utolsó négyszáz évének művészi eredményeit, beleértve Boulez, Kagel, Xenakis, Birtwistle, Berio, Stockhausen és Busotti zenéjét, melyet e tradíció „jól kitaposott és szentesített ösvényén járva ismerünk és adunk elő” (Pintér Tibor ford.)<sup>2</sup>. Ma már nyilvánvaló, hogy ez a diszciplínaváltás nem zajlott le, s a kortárs komolyzene ma sokkal inkább keresi a visszakapcsolási pontokat a tradícióhoz, mint az experimentális esztétika megjelenése idején. A posztreneszánsz tradíciót létrehozó nyugati polgári kultúra szétesése és a 90-es években bekövetkezett informatikai és kommunikációs robbanás sok tekintetben átstrukturálta ugyan a zenei élet nemzetközi működését, de a korábbi intézményrendszerre épülő kortárs zene „fogyasztási” szokásait és műfaji elrendezettségét nem változtatta meg. Az experimentális zenei gondolkodás leginkább az elmúlt harminc év szórakoztató zenéjében hatott tartósan. A rock- és popzene, a jazz, az ezoterikus zenei irányzatok, a *world music* progresszív vonalában jól érzékelhetően nemcsak a zenehallgatási formák alakultak át, hanem a hallásmódok és a zene mindennapi életben elfoglal szerepe is. A kortárs komolyzene mára (statisztikai értelemben is) szűkebb körű és elszigeteltebb jelenséggé vált a világban, mint a XIX. század eleje óta bármikor. Ebből következően most is érvényes Brian Eno 1995-ben írt megállapítása, mely szerint az experimentális zenei mozgalom, s azon belül is a zene fogalmának kitágítása „...forradalmi javaslat volt, és még ma is az.”<sup>3</sup> Hozzátehetjük: a Cage által felvetett zenefelfogás a II. világháború után politikai, gazdasági és kulturális szempontból is újrarendeződő korszakhoz kötődnek, mely jelentős társadalmi átalakulás kezdete volt. A nagy átalakulás, mely az emberek kultúrához való viszonyát (s benne a zene szerepét) megváltoztatta, még nem ért a végére – ezért az experimentum esztétikája, bár talán korán jött, több mint két évtizeddel Cage halála (1992) után is aktuális vagy bármikor újra aktuálissá válhat a közeljövőben. A zeneszerzéstechnikai újítások, melyek ebből az esztétikából kibontakoztak, mindenesetre most is jelen vannak a mai zene korstílust nélkülöző, alkotókhoz – vagy még inkább egyes művekhez – kötődő egyszeri eszközei között.

A 70-es évek magyar zenei környezetében – a magyar zenei kultúra erős nemzeti tradíciói, viszonylagos elzártsága és konzervativizmusa miatt – az experimentum „forradalmi javaslatai” erős

<sup>1</sup> Ld. Cage, „The Future of Music: Credo”. in Cage, 1961: 3-6.

<sup>2</sup> Nyman, 2005: 26.

<sup>3</sup> Ld. Előszó a könyv 2. kiadásához, I. m.: 11.

viharokat kavartak, s hazai eredményei egy rendkívül tehetséges fiatal generáció egyéni törekvéseivel kapcsolódtak össze. Az egykori Új Zenei Stúdió idősebb tagjai ma már hetvenes éveik elején, a fiatalabbak hatvanas éveiben járnak. Életművük korántsem zárult le, és mindabban, amivel ma zeneszerzőként foglalkoznak, meghatározó jelentőségű tapasztalatként, szemléletmódként, szerkesztési technikákként, műfaji preferenciákként ma is megőrizték pályájuk első húsz évének alkotói magatartását. Zeneszerzői, karmesteri és tanári radikalizmusuk éppúgy megnyilvánul a feltáratlan területek iránti kíváncsiságukban, mint a már rég megtalált saját hang következetes továbbvitelében. Tanítványaiknak is ezt az alkotói szemléletet közvetítik – hiszen a 80-as évek óta intézményes keretek között vagy alkalomszerűen mindannyian tanítanak is.

Ez a munka már csak terjedelmi megkötöttsége miatt sem vállalkozhatott volna az Új Zenei Stúdió történetének teljes körű dokumentációjára és a két évtized alatt itt készült több mint száz mű monografikus feldolgozására. Inkább igyekezett a címben foglaltaknak megfelelően áttekinteni azokat a tényezőket, melyek a Stúdió megalakulásához vezettek, az együttes munkáját övező szakmai környezetet, összefoglalni az experimentális gondolkodásból következő zeneszerzéses technikai eredmények súlypontjait, tekintetbe véve azt is, hogy e szűk metszet nem adhat minden részletében árnyalt képet. A Stúdiót alapító zeneszerzők teljes életművének feldolgozását önálló monográfiáknak kell majd teljesítenie, s saját korábbi vállalkozásaim talán ezek kezdeti lépéseinek is tekinthetők. Emellett szükség lenne egy minél részletesebb „szóbeli történeti archívum” föllállítására – emlékező interjúk kritikai feldolgozására, nem is csupán zeneszerzők, hanem a közreműködő előadók s akár a szimpatizáló, sőt az ellenségesebb érületű közönség ma még azonosítható tagjainak, vagy a koncertszervezők megkérdezésére; erre is történt már kísérlet, miként az a bibliográfiában és lábjegyzetekben feltüntetett adatokból látható.

Nyilvánvaló, hogy a legfontosabb kompozícióknak a technikai eljárások ismertetése után is bőven maradtak még csak szigorú zenei analízis segítségével feltárható és értelmezhető területei és titkai. Ezt a munkát a történeti alakulás és stiláris súlypontok kérdéseire összpontosító disszertációm nem vállalhatta fel, a kronológia és a legfontosabb problémakörök összefüggéseinek bemutatásával azonban talán sikerült megteremteni a további kutatások alapjait. Méltatlan lenne, ha a magyar zenei életben jól körvonalazható csoportosulás olyan sorsra jutna, amely a zenetörténetből ismerős kategorizálások eredményeként az Ötöké vagy Hatoké volt, azaz a csoportból különböző okokból kiemelt húzónevek mellett a többiek alig említődnek; szerencse, hogy az előbbiek mintájára az Új Zenei Stúdióból a kortársaknak nem jutott eszébe mondjuk „Kilenceket” fabrikálni. Az Új Zenei Stúdió tevékenységének évtizedei az ott igazán magukra találó zeneszerzőknek és zenészeknek nagy találkozási lehetősége volt, egyfajta gyűjtőmedence – a kor divatos szavával olvasztótégely, „melting pot” –, de mint minden korszak, ez is lezárult, s akik átérték, valamennyien pontosan tudják, saját pályájuk alakulásának eltérő irányai milyen mértékben vezettek ahhoz, hogy mára az utak elváltak.



Az Új Zenei Stúdió léte az 1970-1990-es évek meghatározó zenetörténeti ténye Magyarországon – bár akik részesei voltak, valószínűleg nem foglalkoztak azzal a gondolattal, hogy zenetörténetet írtak volna. Kimondta ezt helyettük a 90-es évek elején egy megelőző zeneszerző-generáció nagy alakja, Szőllősy András, akinek pedig egész életművét meghatározó belső ösztönzője volt a zenetörténeti folyamatosság szükségességének tudata. Szavait sajnos írásos dokumentum nem őrizte meg, csupán többek – s köztük e munka szerzőjének – kortársi emlékezete: „az Új Zenei Stúdió fellépése után nem lehet már ugyanúgy komponálni Magyarországon, ahogy annak előtte”.

**Függelék.**

**Dokumentumok az Új Zenei Stúdió működéséről**

## 1. Az Új Zenei Stúdió első hangversenyének szórólapja.

A ténylegesen elhangzott műsor:

Kazuo Fukushima: *Requiem* (Elek Tihamér); Victor Máté: *Expiation* (Bokor Péter)

Kocsis: *Szerenád* (Berkes Kálmán, Szenthelyi Miklós, Kocsis Zoltán) ;

Schönberg: *Zongoradarabok, Op. 33/a, Op. 33/b* (Körmendi Klára)

Jeney: *wei wu wei* (Vez: Eötvös Péter)

*Kollektív improvizáció* (Jeney Zoltán, Sárosi László, Krizsbai

MAGYAR KOMMUNISTA IFJÚSÁGI SZÖVETSÉG  
KÖZPONTI MŰVÉSZEGYÜTTÉSE  
BUDAPEST, VII., ROTTENBILLER UTCA 16-22.  
TELEFON: 225-808. MNB 235-901725277

Budapest, 197.....

### - M E G H I V Ó -

Meghívjuk Önt a KISZ Központi Művészegyüttes Székházába  
/Budapest, VII. Rottenbiller u. 20./ 1970. december 11-én  
pénteken este 1/2 11-re az

### ÚJ ZENEI STÚDIÓ

bemutatókozó hangversenyére

### Műsor:

Varése:	Octandre
Victor Mátyás:	Expiation
Sárosi László:	Quartetto
Kocsis Zoltán:	Trio
Jeney Zoltán:	Wei Wu Wei

### Közreműködnek:

Szenthelyi Miklós	- hegedű
Josef Vosek	- brácsa
Markó György	- cselló
László Éva	- bőgő
Elek Tihamér	- klarinét
Berkes Kálmán	- fuvola
Dömötör László	- klarinét
Maros Éva	- hárfa
Borsodi László	- celesta
Kocsis Zoltán	- zongora
Kontra Zoltán	- zongora
Kovács János	- ütőhangszerek
Kovács Zoltán	- ütőhangszerek

Vezényel: Eötvös Péter

A meghívó belépőjeggyel is szolgál

St.szám: 658/70.12.8.

Magángyűjtemény.

## 2. Prospektus az Új Zenei Stúdió 1973-74-es hangversenyeiről (Országos Filharmónia)

<p>November 18. vasárnap de. 10 óra</p> <p>WEBERN: <u>Öt tétel Op. 5.</u></p> <p>JENEY ZOLTÁN: <u>A szem mozgásai</u></p> <p>Közreműködik: JENEY ZOLTÁN SÁRI LÁSZLÓ VIDOVSKY LÁSZLÓ és a KISZ KÖZPONTI MŰVÉSZEGYÜTTES KAMARAZENEKARA</p> <p>Vezényel: SIMON ALBERT</p>	<p>Február 24. vasárnap de. 10 óra</p> <p>WEBERN: <u>Hat darab Op. 10.</u> — részletek</p> <p>SÁRI LÁSZLÓ: <u>String zongorára celestára és orgonára</u></p> <p>Közreműködik: JENEY ZOLTÁN SÁRI LÁSZLÓ VIDOVSKY LÁSZLÓ és a KISZ KÖZPONTI MŰVÉSZEGYÜTTES KAMARAZENEKARA</p> <p>Vezényel: SIMON ALBERT</p>
<p>December 16. vasárnap de. 10 óra</p> <p>SCHÖNBERG: <u>Öt zenekari darab</u> — Színek</p> <p>KÁROLYI PÁL: <u>Contemplatio</u></p> <p>Közreműködik: KEMÉNY GÁBOR SCHIFF ANDRÁS a REVIVAL EGYÜTTES és a KISZ KÖZPONTI MŰVÉSZEGYÜTTES KAMARAZENEKARA</p> <p>Vezényel: SIMON ALBERT</p>	<p>Március 31. vasárnap de. 10 óra</p> <p>SCHÖNBERG: <u>Fűvösötös — tétel</u></p> <p>P. Éluard <u>Guernica</u> PAPP ZOLTÁN-ÉLUARD: <u>Guernica</u> KOCIS ZOLTÁN: <u>1073</u></p> <p>Közreműködik: MESTER ÁGNES VAS ZOLTÁN IVÁN RANKI DEZSŐ TORMA GABRIELLA a ZENEMŰVÉSZETI FŐISKOLA TAGJAIBÓL ALAKULT FŰVÖSÖTÖS (Tagjai: Csányi Emília, Csik Erzsébet, Berkes Kálmán, Hortobágyi György, Zempléni Tamás)</p> <p>Vezényel: KOCIS ZOLTÁN</p>
<p>Január 27. vasárnap de. 10 óra</p> <p>STOCKHAUSEN: <u>Kontakte</u></p> <p>EÖTVÖS PÉTER: <u>Noro lasso — maszkos madrigálkomédia</u></p> <p>Közreműködik: EÖTVÖS PÉTER RÁCZ GYULA és a GESUALDO KVINTETT</p>	<p>Május 5. vasárnap de. 10 óra</p> <p>WEBERN: <u>Szimfónia — I. tétel</u></p> <p>VIDOVSKY LÁSZLÓ: <u>405</u></p> <p>Közreműködik: KOCIS ZOLTÁN és a KISZ KÖZPONTI MŰVÉSZEGYÜTTES KAMARAZENEKARA</p> <p>Vezényel: SIMON ALBERT</p>

Magányűjtemény.

### 3. Az Új Zenei Stúdió ügyrendje. Szervezeti és működési szabályzat, 1973. november 16.)

Az Új Zenei Stúdió ügyrendje.

/Szervezeti és működési szabályzat/

-1-

1. Az Új Zenei Stúdió /továbbiakban UZS/ szervezete:

Az UZS a KISZ KME szerves részeként működik.

Az UZS élén a művészeti vezető áll./Állandó tag, szerződéssel/

Az UZS adminisztrációs munkáinak intézője a titkár./Állandó tag, szerződéssel./

Az UZS-n belül két szakosztály tevékenykedik:

a./ Előadói Szakosztály: Vezetője Sámson Albert ,  
a vezető munkatársa Kocsis Zoltán.

b./ Zeneszerzői Szakosztály: Vezetője Jerey Zoltán,  
a vezető munkatársa Vidoicszky László.

Tagjai: Kurtág György, Sárosi László, Dobos László,  
Bötvös Péter, Dukay Barnabás, ifj. Kurtág György.

Az UZS főként a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola hallgatóiból  
alakuló előadói apparátusra támaszkodik, mely művészeket alkal-  
mankénti megbízásokkal veszi igénybe a feladatok ellátására.

2. Az UZS működési szabályzata:

a./ Művészeti vezető:

Feladata a "Memorandum"-ban foglaltak végrehajtásának  
irányítása a szakosztályvezetőkkel való rendszeres  
konzultációk mellett; az Előadói- Zeneszerzői Szakosz-  
tályokkal karöltve egységes műsorterv készítése; az  
együttműködés a koncertekre történő felkészítése, a kon-  
certeken való közreműködése.

Jogköre: a feladatokkal szorosan összefüggőek, nevezetesen  
joga /hitele/ legyen ahhoz, hogy a műsortervezet  
elképzelése szerint valósuljon meg, vagy legalábbis  
csak kismértékű változtatás essék rajta. Biztonságos  
működésének ez egyik elengedhetetlen alapfeltétele.

b./ Ugyvezető titkár:

Feladata: kontrollálja az egyes feladatokkal kapcsolatos  
kondíciókat, ő regisztrálja, tartja nyilván a részleteket,  
s ennek megfelelően önállóan intézkedik: a művészeti  
vezető, valamint a szakosztályok vezetői által kiadott

-2-

megbízásoknak eleget tesz; a művészeti vezető nevében tárgyal külső felügyeleti szervekkel; ő alakítja ki a legmegfelelőbb lebonyolítási rendszert.

Jogköre: Ennek a rendszernek a kialakításában feltétlenül legyen önálló intézkedési joga a tekintetben, hogy a rendelkezésre álló keretből ésszerűen és gazdaságosan, szükséglet szerint, az elfogadott tervek után beruházásokat hajtson végre.

Kötelessége ugyanakkor alávetnie magát azoknak a gazdaságilag megszabott kereteknek, mely a jövőben az UZS munkáját feltétlenül stabilizálni kívánja.

c./ Előadói Szakosztály:

Feladata: Állandó működés azon, hogy potens előadó-művészi gárda alakuljon ki a "Memorandum"-ban foglalt célok elérésének érdekében.

d./ Zeneszerzői Szakosztály:

Feladata: Zeneszerzői műhelymunka lehetőségeinek megteremtése, különös tekintettel napjaink progresszív zenéjének problémáira.

Az UZS, munkáját a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Zenekari Tanszakával szoros együttműködésben kívánja végezni.

Az UZS művészeti vezetője, a titkárral és a szakvezetőkkel karöltve ez év dec.31.-ig bezár lag egy munkatervet készít a várható költségek feltüntetésével elfogadásra, a KISZ KME, KB. vezetői részére, mely tervezetben szerepel az UZS anyagi lehetőségeinek felhasználására vonatkozó pontos javaslat is.

Az UZS vezetősége részletesen kívánja megvitatni a kifizetési rendszerre, aláírási jogokra szóló javaslatait, melynek eredményeként az elfogadott tételeket az UZS végelegesen rögzített működési és szervezeti szabályzatába kívánja bevezetni.

Budapest, 1973.XI.16.-án.

#### 4. Az Új Zenei Stúdió céljai és működési terve az 1973-74-es hangversenyszezonra

##### Az Új Zenei Stúdió céljai és működési terve

Az Új Zenei Stúdió /UZS/ célja, hogy minden fiatal zenész /zeneszerző, előadó zenetudós/ számára lehetőséget nyújtson a munkára, fölmerülő feladatok, tervek megvalósítására, állandó továbbképzésre és - kellő felkészülés után - a nyilvános szereplésre. Ezenkívül az UZS lehetővé kívánja tenni, hogy az érdeklődő közönség a jelenleginél aktívabb formában és értően vehessen részt a hangversenyeken és az UZS egyéb rendezvényein. Az UZS tagja lehet mindenki, aki az alább felsorolt részletezett munkaterületek valamelyikében részt kíván venni, elfogadja és elsajátítja a stúdiómunka normáit.

A hivatásos zenészekkel való foglalkozás legfontosabb feladata egy állandó, a kortárs zenét anyanyelvi szinten beszélő együttes létesítése. Ez csak rendszeres és zavartalan munkával teremthető meg. Az együttes - mely ~~az~~ a filharmonia és egyéb programok előadói gárdáját szolgáltatná műsrán a XX. sz. klasszikus és ma élő jelentős zeneszerzői ill. a Stúdióban közreműködő zeneszerzők művei szerepelnek. A zeneszerzők közreműködése saját vagy egyéb művek betanításában az előadók számára pedig az előadói gyakorlat, a zenei megvalósítás végső fázisának a megismerését jelenti. Mindezeret a bemutatandó művek betanulása mellett szükséges különféle etűdök komponálása és játszása külön kurzusok meghívott előadókkal egyes speciális kérdésekről előadók és zeneszerzők részére egyaránt. Biztosítani kell, hogy az előadók a zeneszerzőkéhez hasonló zeneszerzői tudásra tegyenek szert, ill. a zeneszerzők előadóként is képzést nyerjenek.

A nem szakmai közönség számára az UZS Budapesten és vidéken előadással egybekötött hangversenyeket ad, az Országos Filharmonia rendezésében.



hangverseny Eric Satie műveiből

c./ előadások:

- a véletlen szerepe a zenében /3 alkalom/
- az elektronikus zene kialakulása és fejlődése /3 alkalom/
- a 12-foku komponálás kialakulása

4. Havonta legalább két alkalommal előadások üzemi kultur-  
etthonokban stb., ezeknek az előadásoknak és rendezvények-  
nek a témái és műsorai a helyszíni lehetőségektől és igények-  
től függően alakulnak.

5. Szakmai közönség részére nyilvános próbák a XX. sz. klassz-  
zikusainak egy-egy műveiből:

Bartók: Divertimento /10 alkalom/

A foglalkozások sorrendje az előadók esetleges másirányú el-  
foglaltságától is függ, ezért azt csak előzetes értesítés  
alapján kívánjuk megadni.

Személyzetesen az itt vásárolt anyag csak kiindulópontul szolgál,  
a gyakorlat során fölmerülő igények és tanácsok figyelembe-  
vételével kívánjuk a további munkát kialakítani.

Annak a programnak a lebonyolításához, valamint az Interkoneort  
részéről újabb fölmerült igény magas szintű ellátásához fol-  
tétlenül szükséges a munka egyes tárgyi feltételeinek a biztos-  
títása:

a./jóll szigetelt, kellő akusztikájú próbaterem /az a jelenlegi  
zenekari szobával nem megoldottnak tekinthető/

b./ a hangversenyterem akusztikájának legalább olyan szintre  
történő feljavítása, ami a modern művek hangzásigényeinek  
minimálisan elengedhetetlen,

c./hangszerek és szólamanyagok vásárlására ill. kölcsönzésére  
megfelelő pénzügyi keret,

d./az előadói gárda stabilizálása, olyan honorárium rendszer  
kialakítása, amely lehetővé teszi, hogy a jelenleg főisko-  
lás hangszereinek tanulmányaik elvégzése után is az együttes  
keretén belül működhessenek.

Tapasztalataink szerint az eddigi munkában mindig a fentemlített  
szempontok nem kielégítő megoldása okozott nehézségeket.

## 5. Feljegyzés a KISZ Központi Művészegyüttes igazgatója, Szigeti Pál részére

Feljegyzés Szigeti P. igazgató et. részére.

1975 febr.9.-én vasárnap az Új Zenei Studio délelőtti foglalkozásának csak a végére érkeztem /a Rádióban tartott együttesi ének-zene-kari összpróba miatt/. A "Mai lengyel zeneszerzők" c. foglalkozás utolsó bemutatóját hallottam /Oleszkovicz: Stabat Mater - 3 fuvósra/. Az előadás és Sárosi L. ismertetője kellő felkészültség benyomását keltette, a résztvevő 40 fő fegyelmezetten figyelt.

Délután 3 órakor a "Korunk zeneszerzése" c. sorozat-foglalkozásból a John Cage amerikai zeneszerzőről szóló előadást hallottam. Erről a zeneszerzőről ez már a harmadik e.a. volt, az előző kettőt nem hallottam; jelenlevőktől kapott értesülésem szerint ~~megjegyzések~~ <sup>lényegében</sup> ~~ben~~ hasonló volt a mostanihoz. Szükségesnek tartom, hogy erről részletesen beszámoljak és vele kapcsolatosan javaslatot tegyek.

A program előadóként Jeney Zoltánt tüntette fel.

Azonban rajta kívül még hárman működtek közre: Wilhelm András, Vidovszky László és Sárosi László. WA. Jeneyvel együtt magnetofonokkal, lemezjátszóval és különböző elektronikus berendezéseken zajok keltésével foglalkozott, majd közel egy óra elteltével ezen 2-3 forrásból egyidejűleg ~~sz~~ hangzó zajok mellett JZ. szövegeket kezdett felolvasni. Ezek a szövegek montázs-szerűek és néha jelszó-szerűek voltak, s mint kiderült, Cage-től származnak, illetve róla szól~~nak~~nak. Közben a vetítőgépeken VL. és SL. hasonló szövegeket vetített, párhuzamosan az addigiakkal, úgyhogy a többféle információt tartósan nem voltam képes egyszerre figyelemmel kísérni. /Mint tapasztaltam, ezzel más jelenlevő is így volt/. A szövegek mellett vetítettek különféle fotókat és elvont rajzokat is, az előbbieket alighanem mind a szerző tevékenységéhez kapcsolódtak, az utóbbiak pedig a szerző különféle rajzait, <sup>mellyel</sup> ~~ál~~ talam és a jelenlevők többsége által nem ismert jelentéssel rendelkeztek. Az angol nyelvű feliratok kisebb részét tudtam csak lefordítani, a rajzok egy része ezek szerint a zeneterkép címet viselte, de minden számomra megfejtendő közelebbi jelentéstartalom nélkül.

- 2 -

A filozofáló, esztétizáló és moralizáló szövegekből elsősorban az tűnt ki, hogy a szerző nem tekinti magát zeneszerzőnek, amely kifejezés részben ellenszenves számára, részben pedig voltaképpen idejétmult; hanem inkább feltalálónak. Most bemutatott találmányának a címét ~~azonban~~ a program és az előadók nem árulták el, de egészen arra engedett következtetni, hogy szerzőjük szándékosan kiemelkedő szerepet szánt benne az esetlegességnek, a véletlenszerűségnek. Az elhangzott és olvasható szövegek, melyek még további két órányi időt vettek igénybe, sajátos és sokféle ellentmondástól hemzsegő, számomra erősen zavaros társadalomfilozófiai eszmerendszert testesítettek meg. Cage az egyik itt is elhangzott nyilatkozata szerint maga is anarchista-nak vallja magát. Néhány jellegzetes, gyakran minden összefüggés nélkül elhangzott vagy levetített gondolatát megpróbálom itt emlékezetből idézni, amennyire sikerül./Az összesen 3 órás produkcióról ezzel természetesen nem adhatok képet/. Ezek némelyike többször is visszatért. Ime: 1/. Nincsen semmi közölni valóm, és ez az, amit közölni akarok. 2/. A zeneszerző olyan ember, aki előírja másoknak, hogy mit s hogyan csináljanak. Ez igazán nem valami szimpatikus magatartás. En nem vagyok zeneszerző. 3/. Megkérdeztem egy bőrgyógyásztól, hogy miért végeznek ilyen csapnivaló munkát. Oh, válaszolta az, bennünket csak az különböztet meg a többi orvostól, hogy a mi munkánk eredménye látható. 4/. F. azt mondja: "amíg egy ember éhezik, az egész emberi nem éhezik". 5/. Hagyjuk a meghatározásokat. Az emberek folyton meghatározásokat kívánnak. De jobb, ha hagyjuk ezeket, t.i. hogy mi a művészet célja, és így tovább. Még abban sem vagyok biztos, hogy a sárgarépa valóban az-e, aminek látom, s nem tudom, ki és miért termeli. 6/. Meg kell változtatni a társadalmat és az erkölcsöt. 7/. Ne nézzünk egyfelé, nézzünk többfelé. 8/. Lehetséges, hogy a régi zenét ezután is játsszák majd, de nem fogják már komolyan venni.




- 3 -

Mindehhez az alábbiakat fűzöm hozzá: 1/. Helytelenitem, hogy ezt a szerzőt az UZS. munkatervének összeállítói három előadásban ismertetik; egyetlen más szerző sem kapott a munkatervben ennyit. 2/. Nagyon vitatható, hogy a szerző találmánya egyáltalán a zeneszerzés fogalmkörébe tartozik. Magam csak abban értek egyet a szerzővel, hogy én sem tartom őt zeneszerzőnek. Még inkább vitatható, hogy az UZS munkatársai minden kritikai észrevétel nélkül és ilyen bőségben tartják szükségesnek zenekedvelő ifjúságunkat erről az "esztétikáról" és erről a zavaros, sok tekintetben tökéletesen reakciós eszmevilágról tájékoztatni. 3/. Magam ezt a művelődéspolitikai "3 T" közül legfeljebb a másodikba sorolhatónak tartom, de semmi esetre sem arra való, hogy Együttesünk és a KISz erkölcsi-anyagi támogatását élvezze. 4/. Kiemelem, hogy mindez nem érinti az UZS. egész tevékenységét, amelyet hasznosnak és egészségesnek tartok, s továbbra is propagálásra érdemesnek. 5/. A hasonló melléfogások elkerülése céljából a megfelelő előzetes kontroll bevezetését szükségesnek tartom, egyben azt, hogy annak az előadásnak a tanulságait az UZS irányítói is vonják le; vegezetül - nem először - azt kérem, hogy a munkaterv előkészítésébe érdemi bepillantási lehetőségem és olyan hozzászólási lehetőségem legyen, amelynek tartalmát ne lehessen figyelmen kívül hagyni. Enélkül eszmei, erkölcsi vagy éppen politikai tekintetben nem vállalhatom magamra a ráeső rész-felelőséget, amit egyébként szívesen tennék.

Egy kimaradt információ: 60 fő volt jelen a du.-i ea-on.

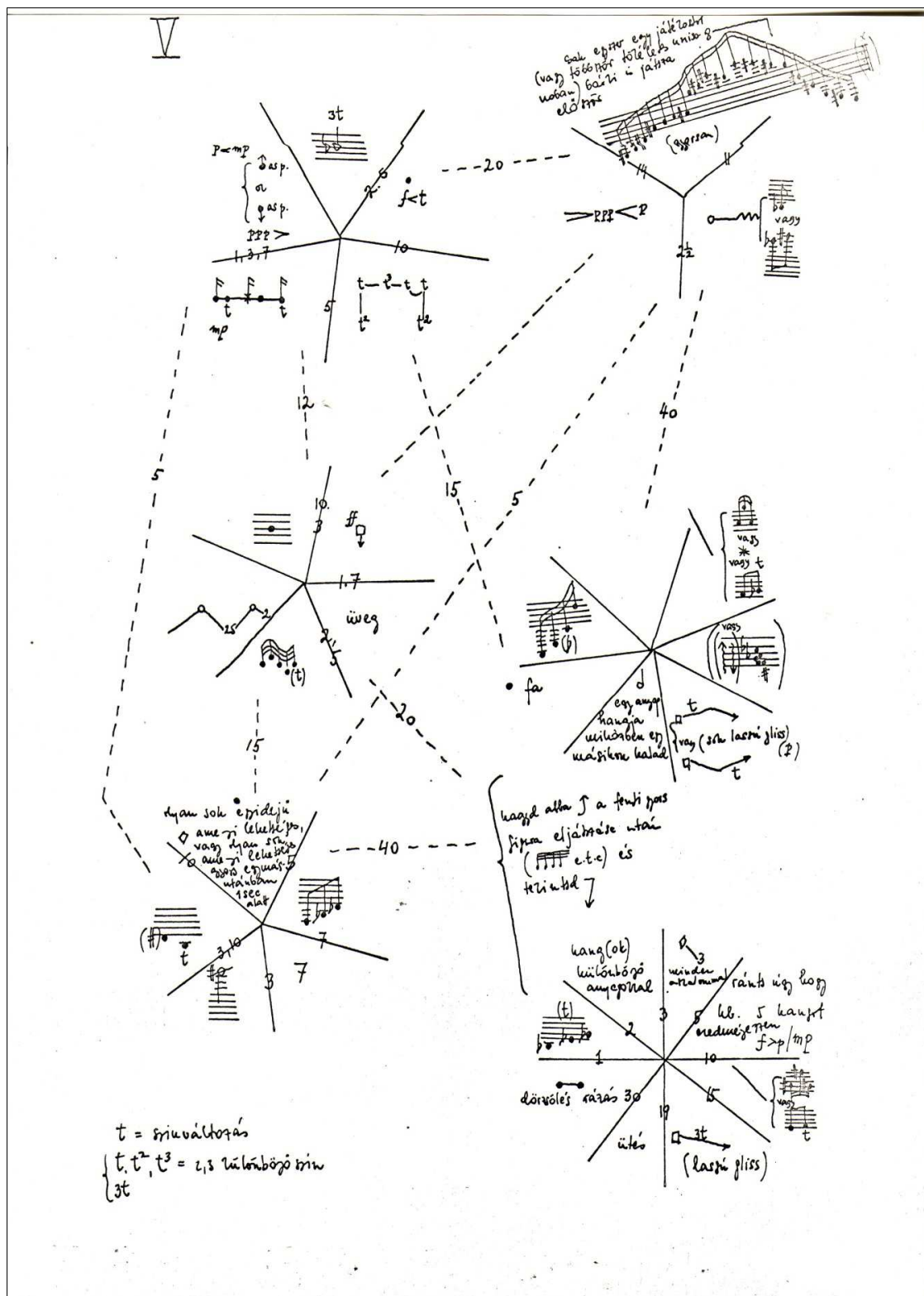
1975 február 16-án, vasárnap a de.-i, /Filharmóniával közös/ rendezvény gyér látogatottság mellett, de jó színvonalon folyt le. Ugy tűnik azonban, hogy a megjelenést illető szakmai "sztárparádé" erősen alábbhagyott. A bejáratí ajtóra függesztett hirdetőcédula szerint a du.-i Mozart-műsor technikai okok miatt elmarad. Erről közelebbi értesülés sem nincs.

1976 február 17.

  
Máttyás János  
művészeti tanácsadó

Az eredetileg több példányban készült dokumentum indigós példánya. Az aláírásban szereplő dátum téves. A feljegyzés az első oldalon megadott napon megtartott hangverseny után készült, 1975. február 17-én. Magángyűjtemény.

Másolat az eredeti oldal arányok megtartásával. Magángyűjtemény.



## 7. Christian Wolff: Burdocks VII. – Wilhelm András szólam-kidolgozása a mű előadásához

The image shows a handwritten musical score on five staves, labeled at the bottom as 'László (1)', 'Vilma (2)', 'Sándor (3)', 'Sándor (4)', and 'Papp (5)'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Red annotations are present throughout the score, including circles, rectangles, and arrows, highlighting specific musical elements. On the right side, there are vertical red markings that appear to be a form of shorthand or a secondary notation. The score is written in black ink on aged paper.

A szólamkidolgozás az eredetileg hártypapírra átmásolt Wolff-kotta alapján Rácz Zoltán, Vidovszky László, Wilhelm András, Sándor László és Papp Sándor számára készült. A nevek a lap bal oldalán szerepelnek. Magángyűjtemény.

**8. CD-melléklet**

1.	Jeney Zoltán:	Tam-tam improvizáció No. 1 (1970. december)	10'37"
2.	Jeney Zoltán:	Tam-tam improvizáció No. 2 (1970. december)	2' 45"
3.	Jeney Zoltán:	Tam-tam improvizáció No. 3 (1970. december)	2' 46"
4.	íj. Kurtág György	Dohány u. 20. (1976-os felvétel)	6' 30"

## Bibliográfia

### Az Új Zenei Stúdió tagjainak írásai és interjúi

- AJM [Artisjus Magazin] (2013): „Jeney hetven. Beszélgetés Jeney Zoltánnal”. Dal+Szerző 7. (2013/3.): 19-22.
- Csapó Gyula (1999). „Kézfogás lövés után; No, halld meg Eduárd... - Hódolat Griegnek; Szűtrecitációk; Az utolsó tekercs – Samuel Beckett nyomán; BirdDayCage”. [Lemezkísérő-szöveg], *BMC CD 013* Budapest, Budapest Music Center: 1999
- Dukay Barnabás (1980). „Rondino che scende al cuore – per pianoforte (1977-78)”. [Hangverseny-ismertető] *Korunk Zenéje '80* (Budapest: Országos Filharmónia, 1980): 21.
- Eötvös Péter (1985). „Eötvös Péter: Tücsökzene” [Lemezkísérő-szöveg]. *SLPX 12602*. Budapest: Hungaroton, 1985.
- (2003). „: „A természet hangzása és a hangzás természete” [Intervalles-Intérieurs; Windsequenzen. Lemezkísérő-szöveg]. *BMC CD 092*. Budapest: Budapest Music Center, 2003.
- (2009). „Szavakból zene – szavak a zenéről”. [Lemezkísérő-szöveg], *BMC CD 138* Budapest: Budapest Music Center: 2009.
- Farkas Zoltán (2006). „Spekuláció nélkül nincs intuíció – »Jób könyvétől« a fraktálokig. Beszélgetés Jeney Zoltánnal a »Halotti szertartásról«”. *HOLMI*, 18/7 (2006. júl.): 903-912.
- Feuer Mária (1976). *50 muzsikuss műhelyében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- (1978). *Pillanatfelvétel. Magyar zeneszerzés 1975-78*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978.
- Hollós Máté (1994). „Művek bontakozóban: Jeney Zoltán: Halotti szertartás”. *Muzsika*, 37/6, (1994. jún.): 26.
- (1997). *Az életmű fele. Zeneszerzőportrék beszélgetésekben*. Budapest: Akkord Kiadó, 1997.
- Jalics Kinga (1979). „Muzsikások. Beszélgetés Sárosi Lászlóval”. *Film, Színház, Muzsika*, 23/36 (1979. szept.): 21.
- Jávorszky Béla Szilárd (1996): „Külföldi ösztöndíjjal itthon. Interjú Csapó Gyulával”. *Népszabadság*, 1996. december 12: 18.
- Jeney Zoltán (1976a). „Quemadmodum”. *Korunk Zenéje '76*. [Műsorfüzet] Budapest: Országos Filharmónia, 1976: 80.
- (1981): „Hérakleitosz H-ban”; „Tájkép ad hoc.” in *Tandori Dezső: Herakleitosz H-ban. Tandori Dezső Kiállítása a Hatvani Lajos Múzeumban 1981*. Kovács Ákos (szerk.), 17-19; 20-22. Hatvani Lajos Múzeum Füzetek, No. 9. Hatvan: Hatvani Lajos Múzeum, 1981.
- (1991). „Majd, ha leírástok, eljövök”. *HOLMI*, 3/4 (1991. ápr.): 496-502.
- -Szitha Tünde (2012). „Az Új Zenei Stúdió hangverseny-repertoárja 1970-1990 között”. *Magyar Zene*, 50/3 (2012. aug.): 869-902.
- Kocsis Zoltán. Néhány szó a legújabb magyar zenéről (Az Új Zenei Stúdió) *Mozgó Világ*, 1976/3, 1976. 06.
- Kovács András (1978). „Fiatal radikálisok. Beszélgetés Jeney Zoltánnal, Vidovszky Lászlóval és Wilhelm Ándrással, a KISZ Központi Művészegyüttes Új Zenei Stúdiója tagjaival”. *Mozgó Világ*, 1978/5. 15-24. Megismételve: *Látóhatár*, 1979/2: 105-117.



- (1993). „Ezredvégi beszélgetés Jeney Zoltán zeneszerzővel”. 2000 5/10. (1993): 3-7. Első megjelenés angolul: „Originality means reaching back to the origins. An Interview with the Composer Zoltán Jeney”. *Hungarian Music Quaterly* 4/1. (1993): 9-18.
- (1995). „...unlike most composers, I am interested in the physical aspect of music as well. A Conversation with László Vidovszky”. *Hungarian Music Quaterly* 6/1-2. (1995): 20-24.
- (1998). „The mostproductive thing in the world is squaring the circle. A Conversation with Attila Bozay”. *Hungarian Music Quaterly* 8/3-4. (1998): 20-24.
- Papp Márta (1996). *Az élő legenda – a 60 éves Simon Albert köszöntése*. [Stúdióbeszélgetés Dobszay Lászlóval, Kroó Györggyel, Jeney Zoltánnal, Vidovszky Lászlóval és Wilhelm Andrásal] Budapest: Magyar Rádió, 1996. augusztus
- Retkes Attila (1999). „Az élőket is tisztelni kell - Beszélgetés Eötvös Péterrel”. *Magyar Hírlap*, 32/242 (1999. okt. 16.): 11.
- Simon Albert (2005). „A múlt nyomai”. in *Volt egyszer egy magyar karmester. Somogyi László és kora*. Kerekes István (szerk.), 274-280. Budapest: Xynmios, 2005.
- Szále László-Dobszay László-Kurtág György-Jeney Zoltán-Kocsis Zoltán-Pándi András-Vidovszky László-Vass Katalin-Matuz István-Wilhelm András (1996). „Köszöntjük a 70 éves Simon Albertet”. *Muzsika*, 39/8 (1996. aug.): 17-21.
- Szitha Tünde (1999c). „Ars és Techné. Enciklopédikus tudás és korszellem. Beszélgetés Dukay Barnabás zeneszerzővel”. *Muzsika*, 42/8 (1999. aug.): 34-39.
- (1999c/2) „Ars és Techné. Enciklopédikus tudás és korszellem. Beszélgetés Dukay Barnabás zeneszerzővel”. *Új Forrás*, 3/5 (2014. május.): 6-21. [az előző interjú teljes formája]
- (2006). „Újragondolt műfaj – Pavane. Beszélgetés Jeney Zoltánnal a mű szombathelyi ősbemutatója után.”. *Muzsika*, 43/9 (2007. szept.): 22-25.
- (2010a). „Láttató erővel tudott beszélni a zenéről. Kocsis Zoltán Simon Albertről” [interjú]. *Muzsika*, 53/2 (2010. febr.): 3-5.
- (2010c). „A teljes életre tanít Beszélgetés Kocsis Zoltánnal Arnold Schönberg Mózes és Áron operájáról és az általa komponált harmadik felvonásról”. *Magyar Zene*, 48/3. (2010. aug.): 253-276.
- (2011b). „A »rejtett« alaphangokat ugyanott hallom, ahol ő. Eötvös Péter Kurtág Györgyről”. [interjú]. *Muzsika*, 54/11 (2011. nov.): 36-37. angolul: „I hear the »hidden« fundamental notes in the same way he hears them. A conversation with Péter Eötvös about György Kurtág”. in *On the Page. Universal Music Publishing Classical Yearbook 2012*. Silke Hilger (ed.), 5-7. Paris: Universal Music Publishing Classical, 2011: 36-37.
- (2014). „Interview with Péter Eötvös about his new work *da capo* before the world premiere on 6 May in Porto”. <http://www.umpgclassical.com/#/en-GB/News/2014/05/Interview-Peter-Eotvos.aspx> (Utoljára megtekintve: 2014. július 10.)
- Varga Bálint András (1986). *3 kérdés 82 zeneszerző*. Budapest: Editio Musica Budapest, 1986.
- Vidovszky László (1978). „A filmzenéről”, in *Film+Zene=Filmzene?*, Kenedi János (szerk.), 440. Budapest: Zeneműkidó, 1978.
- (1988). „Imaginárius kottaképek: Le tombeau de Czerny; Faust am Spinnrade; Rytmsche Übungen; Kabbalisztikus fanfár; Alpesi dal (Hommage à Ruskin)”. Illusztrációk a *Jelenkor*, 1988/10. számához: 876; 915; 926; 974; 982.
- (2004). „Levél”. *Muzsika*, 47/2, (2004. febr.): 46.

- (2005). „The Death in my Viola; 12 duó; 405 [műismertetések], *Korunk zenéje, 2005* [műsorfüzet], Budapest: Nemzeti Filharmónia, 2005.
- (2006). „Még egyszer a Halotti szertartásról”. *Muzsika* 49/1, (2006. jan.): 27-29.
- -Wéber Kristóf (1997). *Beszélgetések a zenéről*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1997.
- Wilheim András (1971). „Sáry László: Immaginario No. 1”. *Zeneakadémia. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola KISZ Bizottságának Időszakos Fóruma* (1971-72. tanév, dec.): 14-17.
- (1979a). „Jeney Zoltán: impo 102/6; Orfeusz kertje; Százéves átlag; Végjáték” [Lemezkísérő-szöveg]. *SLPX 12059*. Budapest: Hungaroton, 1979.
- (1979b). „Sáry László: Csigajáték; Kotyogó kő egy korsóban; Variációk 14 hang fölött; Végjáték” [Lemezkísérő-szöveg]. *SLPX 12060*. Budapest: Hungaroton, 1979.
- (1982a). „Jeney Zoltán: Apollónhoz; Üvegekre és fémekre; Soliloquium No. 3” [Lemezkísérő-szöveg]. *SLPX 12366*. Budapest: Hungaroton, 1982.
- (1982b). „Sáry László: Az ég virágai; Vidovszky László: Preludium négy egynemű hangszerre” [Lemezkísérő-szöveg]. *SLPX 12370*. Budapest: Hungaroton, 1982.
- (1985). „Eötvös Péter: Tücsökzene; A szél szekvenciái” [Lemezkísérő-szöveg]. *SLPX 12602*. Budapest: Hungaroton, 1985.
- (1986). „Jeney Zoltán: OM” [Lemezkísérő-szöveg]. *SLPX 12708*. Budapest: Hungaroton, 1986.
- (1987a). „Jeney Zoltán: Arupa; Fantasia su una nota” [Lemezkísérő-szöveg]. *SLPX 12807*. Budapest: Hungaroton, 1987.
- (1987b). „Sáry László: Öt melankolikus ének; Pentagramm” [Lemezkísérő-szöveg]. *SLPX 12551*. Budapest: Hungaroton, 1987.
- (1989). „Jeney Zoltán 12 dal; Spaziosa calma; Hérakleitosz vízjele; Cantos para todos” [Lemezkísérő-szöveg]. *SLPX 12971*. Budapest: Hungaroton, 1989.
- (1996). *Zoltán Jeney*. Budapest: Editio Musica Budapest, 1996.
- (2010). „Jumi”. in *Esszék. Írások a zenéről*. 288-289. Budapest: Kortárs Kiadó, 2010.
- (2013). „Cage, our way”. in *The Freedom of Sound. – John Cage Behind the Iron Curtain*. Székely Katalin (szerk.) [A Ludwig Múzeum 2012. november 23 - 2013. február 17. között megrendezett kiállításának katalógusa.], 114-133. Budapest: Ludwig Múzeum, 2013.

## Hivatkozott irodalom

- Barthes, Roland (1996). „A szerző halála”. in *A szöveg öröme*. Irodalomelméleti írások, Babarczy Eszter (ford.), 50–55. Budapest: Osiris, 1996.
- Beke László (2004), „A magyar konceptuális művészet szubjektív története. Vázlat”. in *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Derék Pál-Müllner András (szerk.), 227-239. Budapest: Ráció Kiadó, 2004.  
<http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/ne-ma-ne-ma/ch15.html> (Utoljára megtekintve: 2014. augusztus 15.)
- Berlász Melinda (1973). „Ifjúsági hangversenyekről”. *Muzsika*, 16/2. (1973. febr.): 38-39.

- Bódi Lóránt (2011). „Művészeti és közösségi élet Petrigalla Pál szalonjában”, 1957-1970. Új Forrás, 2011/6, 49-65. <http://epa.oszk.hu/00000/00016/00166/pdf>. (Utoljára megtekintve: 2014. szeptember 10.)
- Boronkay Antal (1977). „Bemutatók krónikája”. *Muzsika*, 20/5. (1977. máj.): 35-39.
- Boulez, Pierre (1960), „Zu meiner III. Sonate”, in *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 1960*, [Franciából ford. Hans-Klaus Metzger], 27-40. Mainz: B. Schott's Söhne, 1960.
- Breuer János (1973a). „Zenei krónika”. *Népszabadság*. 1973. január 9. 7
- (1973b). „A Magyar Zeneművészek Szövetsége IX. közgyűlése”. *Muzsika*, 16/5. (1973. május.): 1-4.
- (1976). „Zenei krónika”. *Népszabadság*. 1976. január 6.: 7.
- (1985). *Negyven év magyar zenekultúrája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1985.
- Cage, John (1973). *Silence. Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961; 1973<sup>2</sup>.
- (1994). *A csend. Válogatott írások*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1994.
- Capleau, Philip ed. „Dogen on Being Time”. in: *The Three Pillars of Zen. Teaching. Practice. Enlightenment*, 295-299. Boston: Beacon Press, 1970.
- Dalos Anna (2006). „Hagyomány és eszkatológia Jeney Zoltán »Halotti szertartás«-ában”. *HOLMI*, 18/7 (2006. júl.): 903-912.
- (2007a). „Új zenei repertoár Magyarországon (1956-1967)”. *Magyar Zene*, 45/1 (2007. jan.): 29-36.
- (2007b). „A partvonalon kívül. A darmstadti új zenei kurzusok magyarországi recepciójáról”. *Muzsika*, 50/1. (2007. jan.): 16-20.
- (2009). „Úton a neoavantgárd felé. Jeney Zoltán, Vidovszky László és Sáry László tanulóévei”. *HOLMI*, 21/12 (2009. dec.): 1668-1678.
- (2010). „Hungarian variations on Improvisations sur Mallarmé: Zoltán Jeney's Early Reception of Pierre Boulez' Music”. In *Beyond the Centres. Musical Avant-Gardes Since 1950. International Musicological Conference 1–3 July 2010* Thessaloniki: Conference Proceedings [CD-Rom.], 2010.
- (2011). „A »Harmincasok« és az új zenei fordulat (1957–1967)”. *Magyar Zene*, 49/3. (2011. aug.): 339-352.
- (2012a). „Modernitás, önmeghatározás és a Harmincasok kibontakozása: (1968–1972). I. rész”. *Muzsika*, 55/10. (2012. okt.): 30-35.
- (2012b). „Modernitás, önmeghatározás és a Harmincasok kibontakozása: (1968–1972). I. rész”. *Muzsika*, 55/11. (2012. nov.): 35-38.
- (2013). *Ellenzékiség, neoavantgárd, kettős beszéd. Az Új Zenei Stúdió hetvenes évekbeli kontextusáról*. [Előadás a Jeney Zoltán 70 születésnapja alkalmából rendezett ülészenon] (MTA BTK Zenetudományi Intézet 20-21. századi Magyar Zenei Archívuma és Kutatócsoportja szervezésében)  
[[http://real.mtak.hu/8644/1/Jeney70\\_DalosAnna\\_Ellenzekiseg\\_neoavantgard\\_kettos\\_beszed.pdf](http://real.mtak.hu/8644/1/Jeney70_DalosAnna_Ellenzekiseg_neoavantgard_kettos_beszed.pdf). pdf] (Utoljára megtekintve: 2014. szeptember 5.)
- Déri Balázs (2006). „Új magyar szakrális zenemű. Rádiós beszélgetés Jeney Zoltánnal”. *Magyar Egyházzene* 13/3. (2005/2006): 293–302.
- Dobos Kálmán (2005). *Viski János élete és művészete*. Budapest: Püski Kiadó, 2005.

- Dobszay László (2000). „Simon Albert halálára”. *Muzsika*, 43/4, (2000. ápr.): 17.
- Dolinszky Miklós (1999a). „Metamorfózis katarzis nélkül. Dukay Barnabás szerzői estje a MATÁV Zeneházban 1999. április 30-án.”. *Muzsika* 42/8 (1999. aug.): 40-41.
- Dolinszky Miklós (1999b). „Ex audis et visis. Meditációk Sáry László könyve nyomán (Kreatív zenei gyakorlatok)”. *Muzsika* 42/9, (1999. szept.): 43-44.
- e. e cummings (1980). *Complete Poems 1913-1962*. New York–London: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.
- Eco, Umberto (1976). *A nyitott mű (Válogatott tanulmányok)*. Budapest: Gondolat, 1976.
- (2006). *A nyitott mű. Forma és meghatározatlanság a kortárs poétikában*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006. (Olaszul: Eco, Umberto [1962]. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani, 1962.)
- Fábián Imre. „Darmstadt, München”. *Muzsika* 7/10, (1964. okt.): 20-25.
- Fink, Robert(2004). „(Post-)minimalisms 1970-2000: the search for a new mainstream”. in *The Cambridge History of Twentieth-century Music*. Nicholas Cook and Anthony Pople (ed.), 539-556. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Fleuret, Maurice (1974). „L’atelier nouveau ou le radicalisme des jeunes hongrois”. *Le Nouvel Observateur*, 10/12.(1974. ápr.)
- Földes Imre. *Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel*. Budapest: Zeneműkiadó, 1969.
- Galántai György (1985). „Kassák Színház. Tartalomjegyzék-Kronológia”. *AL/Aktuális/Artpool Levél*, 11 (1985. tavasz): 41-45. <http://www.artpool.hu/Al/al11/KHS-3.html> (Utoljára megtekintve: 2014. szeptember 10.)
- Gill, Dominic (1981). „Reviews – A Collage”. in *Contemporary Hungarian Music in the International Press*. Bálint András Varga (ed.), 43-91. Budapest: Editio Musica Budapest, 1982.
- Grabócz Márta (2004). *Zene és narrativitás*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 2004.
- Griffiths, Paul (2010). *Modern Music and After*. London and New York: Oxford University Press, 2010<sup>3</sup>.
- Halász Péter (2000). „Eötvös Péter”. in *Nagy tanárok, híres tanítványok. 125 éves a Zeneakadémia*. Gábor Ágnes-Szirányi Gábor (szerk.), 86-87. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2000.
- Hamvas Béla (1990). *Tibeti misztériumok*. Budapest: Pesti Szalon Könyvkiadó, 1990. <http://terebeess.hu/keletkultinfo/misztarium.html> (Utoljára megtekintve: 2014. július 10.)
- Ingarden, Roman (1962). „Művészetontológiai vizsgálódások (1928-62) – A zenemű”. in *Zene és szó. Zeneesztétikai szöveggyűjtemény*. Csobó Péter György (ford., szerk.), 247-286. Nyíregyháza: Bessenyei György Könyvkiadó, 2004. (Németül: Roman Ingarden. *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1962: 3-136.)
- Kapleau, Philip ed. (1970). „Dogen on „Being Time” in *The Three Pillars of Zen. Teaching. Practice. Enlightenment*. Boston: Beacon Press, 1970. 295-299.
- Kárpáti János (1975). „Bemutatók krónikája”. *Muzsika*, 18/2 (1975. febr.): 20-22.
- (1976a). „Bemutatók krónikája”. *Muzsika*, 19/2 (1976. febr.): 32-36.
- (1976b). „Bemutatók krónikája”. *Muzsika*, 19/3 (1976. márc.): 20-24.
- Kecskeméti Kálmán. „P.G.P. – Vécsey u. 3. Egy különös szalon Pest-Budán”. *Mozgó Világ*, 1986/12. : 47-62

- Kisfaludy András (2002). „Törvénytelen muskátli. Részletek a dokumentumfilm II. részének szövegkönyvéből”. *Budapesti Negyed: Lap a városról* 10/1-2 [35-36] (2002): 219-234. <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00027/Tm.htm> [Utoljára megtekintve: 2013. július 5.]
- Kodály Zoltán-Vargyas Lajos: *A magyar népzene*. Budapest: 1969.
- Kohl, Otto – Felsmann, Gerhardt (1956). *Atlas des gestirnten Himmels für das Äquinoktium 1950*. Berlin: Akademie Verlag, 1956
- Komlós Katalin (1977). „Steve Reich Budapesten”. *Muzsika*, 20/10. (1977. okt.): 14-17.
- Kostenaletz, Richard (1973). *John Cage*. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1973. [Angolul: New York: Praeger Publishers, 1968. ]
- Kovács Sándor (1980). „Korunk Zenéje '80 (1.)”. *Muzsika*, 23/12. (1980. dec.): 5-11.
- Króó György (1971). *A magyar zeneszerzés 25 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.
- (1975). *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975.
- (1981). *A mikrofonnál. Új Zenei Újság 1960-1980*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
- (1982). „New Hungarian Music”. in *Contemporary Hungarian Music in the International Press*. Bálint András Varga (ed.), 7-42. Budapest: Editio Musica Budapest, 1982. Első megjelenés: *Notes*, Second Series, 39/1 (Sept., 1982), 43-71
- (2011). *Zenei Panoráma. Króó György írásai az Élet és Irodalomban (1964-1996)*. Várkonyi Tamás (közr.), Budapest: Gramofon Könyvek Klasszikus és Jazz Nonprofit Kft., 2011.
- Kürti Emese (2012). „Egy délután a hatvanas évekből – dr. Végh László előadása”. A Ludwig Múzeum honlapja <http://www.ludwigmuseum.hu/site.php?inc=program&programId=3676&menuId=47&mod=archivum> (Utoljára megtekintve: 2014. szeptember 1.)
- (2013). „Generations in Experiment. The Cage Effect in the Early Sixties of Hungary”. in *The Freedom of Sound – John Cage Behind the Iron Curtain*. Székely Katalin (szerk.) [A Ludwig Múzeum 2012. november 23 - 2013. február 17. között megrendezett kiállításának katalógusa.], 134-151. Budapest: Ludwig Múzeum, 2013.
- (2014): *Experimentalizmus, avantgárd és közösségi hálózatok a hatvanas években. Dr. Végh László és köre*. Doktori értekezés. Készülőben.
- Ligeti György (1959). „John Cage és az amerikai experimentális zene”. in *Ligeti György válogatott írásai*. Kerékfy Márton (ford., szerk.), 280-283. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010.
- Maconie, Robin (1976). *The Works of Karlheinz Stockhausen*. London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1976.
- Maróthy János (1975). *Zene, forradalom, szocializmus. Szabó Ferenc útja*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1975.
- (1977). „Bemutatók krónikája”. *Muzsika*, 20/5. (1977. máj.): 35-39.
- (1980). „Bemutatók krónikája”. *Muzsika*, 22/1. (1980. jan.): 14-16.
- Mauceri, Frank X. (1997). „From Experimental Music to Musical Experiment”. *Perspectives of New Music* Vol. 35, No. 1 (Winter, 1997), 187-204.
- McLay, Margaret (1982). „Experimental Music in Hungary: The New Music Studio”. in *Contemporary Hungarian Music in the International Press*. Bálint András Varga (ed.), 92-16. Budapest: Editio Musica Budapest, 1982. Első megjelenés: *Contact* No. 24 (Spring 1982): 11-17.

- Metzger, Heinz-Klaus (1959). „Gescheiterte Begriffe in Theorie und Kritik der Musik”. in *Die Reihe 5. Kommentare zur Neuen Musik*. Herbert Eimert-Karlheinz Stockhausen (hrsg.), 197-213. Köln: DuMont-Schauberg, 1962.
- Molnár Szabolcs (1998). „A Tandori-vers zenéje. 1”. *Enigma* 18-19., 5. évf. (1998-1999): 165-182.
- (1999). „A Tandori-vers zenéje. 2”. *Enigma* 20-21., 6. évf. (1999): 151-166.
- Morgan, Edwin (1968). *The Second Life*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1968
- Nicholls, David (1990). *American Experimental Music, 1890-1940*. New York: Cambridge University Press, 1990.
- (1998). „Avant-garde and Experimental Music”. In *Cambridge History of American Music*. 517-534. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1998.
- Nyman, Michael (1973). „Cage and Satie.” *The Musical Times*, Vol. 114, No. 1570 (Dec., 1973), 1227-1229.
- (1999). *Experimental Music. Cage and Beyond*. London: Studio Vista, 1974; Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1999<sup>2</sup>.
- (2005). *Experimentális zene. Cage és utókora*. Budapest: Magyar Műhely Kiadó, 2005.
- Olsvay Endre. *Bozay Attila*. (Magyar zeneszerzők, 23). Budapest: Mágus Kiadó, 2002.
- Pándi Marianne (1980). „Zenei jegyzetek”. *Magyar Nemzet*, 1980. október 8. 4.
- Papp Márta (2000). „Simon Albert”. in *Nagy tanárok, híres tanítványok. 125 éves a Zeneakadémia*. Gábor Ágnes-Szirányi Gábor (szerk.), 264-265. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2000.
- Páros György Dr. (1967). *A sakkművészet világa*. Budapest: Sport Kiadó, 1967.
- Pernye András (1964). „Varsói Ősz – 1964”. *Magyar Zene*, 5/5 (1964. máj.): 469-489.
- (1965). *Szabó Ferenc*. (Mai magyar zeneszerzők). Budapest: Zeneműkiadó, 1965.
- Péteri Lóránt (2000). „Adalékok a hazai zenetudományi kutatás intézménytörténetéhez (1947–1969)”, *Magyar Zene* 38/2 (2000. máj.): 161-191.
- (2003a). „Szabolcsi Bence és a magyar zeneélet diskurzusai (1948-1956), I. rész”, *Magyar Zene* 41/1 (2003. febr.): 3–48.
- (2003b). „Szabolcsi Bence és a magyar zeneélet diskurzusai (1948-1956), II. rész”, *Magyar Zene* 41/2 (2003. máj.): 237–256.
- Péteri Lóránt (2007). „Kodály az államszocializmusban (1949–1967): kultúrpolitika- és társadalomtörténeti tanulmány” in Berlász Melinda (szerk.), *Kodály Zoltán és tanítványai: A hagyomány és hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében*. 97-174. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007.
- Petrovics Emil (2007). *Önarckép – álarc nélkül. 2. könyv*. Budapest: Elektra Kiadóház, 2007.
- Rockwell, John (1986). „Experimental Music”. in H. Wiley Hitchcock-Stanley Sadie (ed.) *New Grove Dictionary of American Music*. London: Macmillan Press Limited, 1986
- Somfai László (1968). „Fiatal magyar zeneszerzők. Megjegyzések a bemutatott művekről”. *Magyar zene* 9/2 (1968. jún.): 165-173.
- Stockhausen, Karlheinz (1964). *Texte zur Musik II*. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1964.
- Székely András (1975). „Varsói Ősz, 1975”. *Muzsika* 18/12, (1975. dec.): 27-31.
- Szitha Tünde (1998). „Az ismeretlenhez ismeretlen út vezet”. *Muzsika*, 41/9 (1998. szept.): 41-44.

- (1999a). „Paródiák és metamorfózisok Sáy László műveiben”. *Muzsika*, 42/1 (1999. jan.): 36-41.
- (2000). „Az amerikai minimálzene hatása az Új Zenei Stúdió zeneszerzőire az 1970-es és 80-as években”. *Magyar Zene*, 38/2 (2000. máj.): 127-140.
- (2002). *Jeney Zoltán*. (Magyar zeneszerzők, 19). Budapest: Mágus Kiadó, 2002.
- (2002a). „Phaedra, Pszeudo-Phaedrák, Phaedra-rongybabák. Csapó Gyula operájának hangversenytermi bemutatójáról”. *Muzsika*, 45/7 (2002. júl.): 25-27.
- (2002b). „A mélység színén. Dukay Barnabás szerzői lemezéről”. *Muzsika*, 45/8 (2002. aug.): 36-37.
- (2003). „Talán az »a« elhelyezése dönti el az eldöntetlen maradót ... - Szöveg, dallam és hangrendszer összefüggései Jeney Zoltán műveiben”. *Muzsika*, 46/8 (2003. aug.): 36-39.
- (2004). „Vidovszky László: Schroeder halála”. *Muzsika*, 47/9 (2004. szept.): 27-30.
- (2006). „Két régi-új hanglemez. Közös kompozíciók az Új Zenei Stúdió hőskorából – Simon Albert Schubertje”. *Muzsika*, 42/1 (2006. júl.): 37-40.
- (2006). *Vidovszky László*. (Magyar zeneszerzők, 34). Budapest: Mágus Kiadó, 2006.
- (2008). „...talán a kérdés folyamatos újrafelvetése: mi lehet még zene? Gondolatok Michael Nyman: Experimentális zene – Cage és utókora című könyvéről”. *Muzsika*, 51/4 (2008. ápr.): 35-37.
- (2010b). „Operaüzem görbe tükörben. Eötvös Péter: Radames.” *Muzsika*, 53/3 (2010. márc.): 19-20.
- (2010d). „Experimentum és népzene az Új Zenei Stúdió műhelyében 1970-90 között – és utána”. *Magyar Zene*, 48/4 (2010. nov.): 439-451.
- (2011a). „Radikális fiatalok – negyven év múltán. Az Új Zenei Stúdió megalakulásának évfordulójára”. *Muzsika*, 54/1 (2010. jan.): 5-8.
- Tábor Ádám (1997). *A váratlan kultúra. Esszék a magyar neoavantgárd irodalomról és művészetről*. Budapest: Balassi Kiadó, 1997.
- (2004): „A kezdet: Dr. Végh.” *Élet és Irodalom* 48/37. (2004. szept. 10): 15.
- Tallián Tibor (1976). „Korunk Zenéje a Művészeti Heteken, 1976”. *Muzsika* 19/12, (1976. dec.): 1-10.
- (1977). „Századunk Zenéje a Rádióban”. *Muzsika* 20/10, (1977. okt.): 32-35.
- (1978). „Korunk Zenéje, 1978”. *Muzsika* 21/12, (1978. dec.): 1-15.
- Tandori Dezső (1968). *Töredék Hamletnek*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1968; Q. E. D Kiadó, 1995<sup>2</sup>.
- (1973). *Egy talált tárgy megtisztítása*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1973.
- (1981). „Előszó”; „Képvers, kalligráfia, indigó, közvetlen rámutatás”. in *Tandori Dezső: Herakleitosz H-ban. Tandori Dezső Kiállítása a Hatvany Lajos Múzeumban 1981*. Kovács Ákos (szerk.), 3-16; 23-30. Hatvani Lajos Múzeum Füzetek, No. 9. Hatvan: Hatvany Lajos Múzeum, 1981.
- (1981): *Herakleitosz H-ban. Tandori Dezső Kiállítása a Hatvany Lajos Múzeumban 1981*. Kovács Ákos (szerk.) Hatvan: Hatvany Lajos Múzeum, 1981.
- (1983). *A feltételes megálló*. Budapest: Magvető, 1983.

- Toop, Richard (2004): „Expanding horizons: The international avant-garde 1962-75”. in *The Cambridge History of Twentieth Century Music*. Nicholas Cook-Anthony Pople ed., 453-477. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Tőkei Ferenc (1967) szerk., ford. *Kínai filozófia. Ókor I-III., Szöveggyűjtemény*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962-1967.
- Ujfalussy József (1964). „Új művek fesztiválja Koppenhágában”. *Magyar Zene* 5/5 (1964. máj.): 461-468.
- Varga Bálint András (1974). „A magyar kultúra hetei Párizsban”. *Muzsika* 17/5, (1974. máj.): 22-24.
- ed. (1989). *Contemporary Hungarian Composers*. Budapest: Editio Musica Budapest, 1989.
- Várnai Péter (1959). „Modern muzsika Darmstadtban”. *Muzsika* 2/12, (1959. dec.): 32-33.
- Weinzierl, Ulrich (2001). „Lügen in Unkenntnis der Wahrheit. Ungarische »Dichter zu Gast« bei den Salzburger Festspielen: Péter Esterházy, Imre Kertész, Péter Nádas”. *Die Welt*, 2001. aug. 21. <http://www.welt.de/print-welt/article469130/Luegen-in-Unkenntnis-der-Wahrheit.html> (Utoljára megtekintve: 2014. július 30.); Magyarul: „Hazudni, ha az ember nem ösmeri az igazságot. Magyar költővendégek a Salzburgi Ünnepi Játékokon: Esterházy Péter, Kertész Imre, Nádas Péter”. *ÉS* 65/35, 2001. aug. 31. <http://www.es.hu/old/0135/salzburg.htm> (Utoljára megtekintve: 2014. július 30.)
- Williams, Alan (2005). „Budapest ♥NY: The New Music Studio 1971-1980”. *Perspectives of New Music* 43/1 (Winter, 2005): 212-235.

## Hivatkozott kották

- Chopin, Frederyk. „Sonata in C minor”. in *Fryderyk Chopin: Sonatas for piano*. Paderwski-Bronarski-Turczinsky ed. 33-35. Warsaw: Instytut Fryderyka Chopina, 1949.
- Csapó Gyula. *No, halld meg Eduárd...* Budapest: Editio Musica Budapest, 1996.
- Dukay Barnabás. *A lenyugvó Naphoz* [A mű korábbi címe: *J*]. Áldozati zene 12, 24, 36 vagy 48 szólamra, tetszőleges összetételű együttesre. Kéziratban.
- . *A változó Holdhoz* [A mű korábbi címei: *O*; *A Holdhoz*]. Áldozati zene 4 szólamra (azonos hangszerekre) vagy nyolc szólamra (egy hangszercsaládba tartozó hangszerekre). Kéziratban.
- . *Fölizzás a tüzekben*. Nonett három hegedűre, három brácsára és három csellóra.[A mű korábbi címe: *Az alkonyathoz*]. Kéziratban.
- . *Láthatatlan tűz a téli éjszakában*. [A mű korábbi címe: *Duo a la mémoire de Richard Coeur de Lion*] Két zongorára. Kéziratban.
- . *Porszem és vízcsepp a liliom szirmán*. [A mű korábbi címe: *Rameau liliomai*] Hajnali változat. Zongorára. Kéziratban.
- . *Porszem és vízcsepp a liliom szirmán. Alkonyi változat*. Három hegedűre. Kéziratban.
- . *Rondino, amely a szívhez szól*. Zongorára. Kéziratban.
- Eötvös Péter (1997). *Radames*. Kamaraopera. Mainz: Schott Music: 1997.
- Grieg, Edvard. „Efterklang”. in *Lyrische Stücke für Klavier*. Frankfurt-NewYork-London: Edition Peters, 1977: 211-212.



- . „Forbi”. in *Lyrische Stücke für Klavier*. Frankfurt-NewYork-London: Edition Peters, 1977: 209-210.
- Jeney Zoltán (1972). *Yantra*. Tetszőleges együttesre. Kéziratban.
- (1976b). *four pitches* . from 4 to 11 players. Editio Musica Budapest, 1976, Z. 7545.
- (1981). „Herakleitosz H-ban és Tájkép »ad hoc«”. in *Tandori Dezső: Herakleitosz H-ban. Tandori Dezső Kiállítása a Hatvany Lajos Múzeumban 1981*. Kovács Ákos (szerk.), 17-18. Hatvani Lajos Múzeum Füzetei, No. 9. Hatvan: Hatvany Lajos Múzeum, 1981.
- (2014). *Ach Gott und Herr*. In memoriam Reinhard Oelschlägel. Vonósnégyesre. MusikTexte No. 142 (2014. aug.): 40.
- . *12 dal*. Énekhangra, hegedűre és zongorára. Editio Musica Budapest, 1985, Z. 13069
- . *A szem mozgásai I*. Zongorára. Kéziratban.
- . *Arthur Rimbaud a sivatagban*. Billentyűs hangszerre. Editio Musica Budapest, 1980, Z. 8907
- . *Being-time I-VII*. Különböző kamaraegyüttesekre. Kéziratban.
- . *impho 102/6*. Hat krotálra. Editio Musica Budapest, 1979, Z. 8714
- . *Orfeusz kertje*. Nyolc hangszerre. Editio Musica Budapest, 1979, Z. 8642.
- . Soliloquium No. 3. Zongorára. Editio Musica Budapest, 2001, Z. 13569
- . *something round*. 25 vonóshangszerre. Editio Musica Budapest, 1983, Z. 12600
- . *Végjáték*. Zongorára. Editio Musica Budapest, 1975, Z. 7539
- . *Wohin?* Tetszőleges hangszerekre. MusikTexte No. 97 (2003. máj.): 94-95.
- Kocsis Zoltán. 33. *December*. Két elektromos orgonára, harmóniumra, trombitára és ütőhangszerekre. Editio Musica Budapest, 1983, Z. 12 492
- Krizbai András. *Hangok és idők*. Tetszőleges együttesre. Kéziratban.
- Sáry László (1976). *Sounds for ...* Tetszőleges hangszerekre. Editio Musica Budapest, 1976, Z. 6992.
- (1999). *Kreatív zenei gyakorlatok*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999.
- (2012). „Hangnégyzet, A mágikus C, Kerekezés”. *Kamarazene tetszőleges együttesekre*. Editio Musica Budapest, 2012. Z. 14771
- . „Emlék”. *Tánczene*. Editio Musica Budapest, 2001. Z. 14263
- . *Az ég virágai*. Négy zongorára. Kéziratban.
- . *Brácsára vagy csellóra*. Editio Musica Budapest, 1980, Z. 8763.
- . *Cseppre-csepp*. Négy szólamra. Editio Musica Budapest, 1979, Z. 8761.
- . *Diana búcsúja*. Nyolc hegedűre és nyolc brácsára. Editio Musica Budapest, 1980, Z. 8762.
- . *Egyesével*. Billentyűs hangszerre. Kéziratban.
- . *Kánon*. Tetszőleges hangszerekre. Editio Musica Budapest, 1979, Z. 8719.
- . *Koan bel canto*. Zongorára csembalóra vagy cimbalomra. Editio Musica Budapest, 1981, Z. 8762.
- . *Kotyogó-kő egy korsóban*. 1-4 előadóra. Editio Musica Budapest, 1980. Z. 8794
- . *Négy vagy több előadóra*. Tetszőleges hangszerekre. Kéziratban.
- . *Orgonaszólam a Hommage à Dohnányi-hoz*. Kéziratban.

- . *Párhuzamos mozgások*. Négy hangszercsoportra. Editio Musica Budapest, 1986, Z. 13000.
- . *Párhuzamos mozgások*. Négy hangszercsoportra. Kéziratban
- . *Poliritmia*. 100 agyagcsengőre, hat előadóra. Kéziratban.
- . *Psalmus*. Énekhangra és zongorára vagy cimbalomra. Kéziratban.
- . *Socrates utolsó tanítása ...* – énekhangra és zongorára. Editio Musica Budapest, 1983, Z. 12391.
- . *Variációk 14 hang fölött*. Énekhangra és zongorára. Editio Musica Budapest, 2014. Z. 14771
- Serei Zsolt. *Pavane D-ben*. Négy csellóra és nagybőgőre. Kéziratban.
- . *...midőn épp' alszik...* Zongorára, négy kézre. Kéziratban.
- . *Cent fois le jour*. Pierre de Ronsard versére. Énekhangra és öt tetszőleges hangszerre. Kéziratban.
- . *Hétperc húsz évre*. 6-12 tagú tetszőleges együttesre. Kéziratban.
- . *Huszonegy dallamtöredék*. 6, 12 vagy 18 tagú tetszőleges együttesre. Kéziratban.
- . *Vélt találkozás*. Preparált zongorára. Editio Musica Budapest, 1982. Z. 12073
- Vidovszky László. *405*. Zongorára és tetszőleges összetételű kamaraegyüttesre. Kéziratban.
- . *405*. Zongorára és tetszőleges összetételű kamaraegyüttesre. Editio Musica Budapest, 1982. Z. 13836.
- . *C+A+G+E Music No. 2*. Három zongorára. Kéziratban.
- . *Kettős*. Két preparált zongorára. Editio Musica Budapest, 1976. Z. 8323.
- . *Schroeder halála*. Preparált zongorára. Editio Musica Budapest, 1979. Z. 8423
- . *Tiszteletkör*. Kéziratban.

10.18132/LFZE.2015.7

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem  
Doktori iskola (28. Művészet- és művelődéstörténeti tudományok)

SZITHA TÜNDE

A BUDAPESTI ÚJ ZENEI STÚDIÓ.  
EXPERIMENTÁLIS ZENE MAGYARORSZÁGON  
1970-1990 KÖZÖTT

című doktori értekezés tézisei

TÉMAVEZETŐ: RADNÓTI SÁNDOR, Dsc., egyetemi tanár

2014

## I. A kutatás indítékai, tárgya és előzményei

A budapesti Új Zenei Stúdió 1970 és '90 közötti működése egyedülálló a magyar zenetörténetben: ha Bartók és Kodály művészi és baráti szövetségétől eltekintünk, ez volt az egyetlen zeneszerzői és előadói csoport, mely két évtizeden keresztül lényegében egységes művészi elvek mentén alkotott, s melynek alapító tagjai az együttes aktív működésének megszűnte után is megőrizték szellemi közösségüket.

Simon Albert, Sáry László, Jeney Zoltán, Eötvös Péter, Vidovszky László, Wilhelm András, Dukay Barnabás, Kocsis Zoltán, Serei Zsolt, ifj. Kurtág György és Csapó Gyula közös tevékenysége három területen bontakozott ki. Kompozícióikkal lényegében előzmény nélküli hangot hoztak a magyar kortárszenébe, zeneszerzői eredményeiket a XX. század közepén Amerikából kiinduló experimentális zenei jelenségek magyarországi megjelenésének, visszhangjának, alkotó jellegű elsajátításának tekinthetjük. Tudatos művészi koncepció alapján kialakított hangversenyeknek és előadóművészi aktivitásuknak köszönhetően a budapesti (ritkábban a vidéki) közönség nemcsak az együttes tagjainak műveit ismerhette meg, hanem a korszak külföldi zenéjének újdonságait is. Műsoraiban javarészt olyan művek szerepeltek, melyek szellemi alapállásuk szerint e korszak magyar irodalmi és képzőművészeti neoavantgárd irányzatainak zenei megfelelői voltak. Harmadik tevékenységi körük az előző kettőhöz képest talán kisebb jelentőségű, de mégsem elhanyagolható: a felsőfokú zenei oktatásban mostohán kezelt kortárszenei előadói gyakorlat elsajátításának ez a műhely volt az egyik legfontosabb, bár hivatalosnak aligha tekinthető otthona.

Bár a Stúdió néhány alkalommal még hangversenyezett a 90-es években, az 1990 óta eltelt több mint két évtized során bizonyossá vált, hogy az együttes húszéves működése a XX. századi magyar zenetörténet immár lezárt fejezetéhez tartozik, s eredményei nemcsak a magyar koncertéletben, hanem e közösség zeneszerző tagjainak életművében is jelentős nyomokat hagytak. Az együttes tevékenysége (különösen működésének első tizenöt évében) a zenei élet *túrt* kategóriájába tartozott, s ebből következően munkakörülményeit és intézményes háttérét tekintve is a zenei élet perifériáján működött. Háttérét a KISZ Központi Művészegyüttes biztosította, mely látszólag megkövetelte a kor hivatalos kulturális életének fő irányvonalaival való azonosulást, a gyakorlatban azonban nemcsak teret adott az itt folyó alternatív jellegű munkának, hanem bizonyos fokú védelmet is biztosított az olyan politikai színezetű támadásokkal szemben, melyek a művészeti élet más területein (színház, irodalom, képzőművészet) kibontakozó alternatív törekvéseket nem ritkán ellehetetlenítették. E viszonylagos védelem azonban magával vonta a működési feltételek szűkösségét s nemcsak a technikai háttér szegényességével járt együtt, hanem a hosszú távú tervezhetőség és reprezentáció hiányával is. A napi munkát emiatt kevés dokumentum örökölte meg. A fennmaradt írásos emlékek (plakátok, műsortervek) nem mindig megbízhatóak, mert a megvalósult események gyakran nem a hangverseny-szórólapokon és műsorfüzetekben feltüntetett adatoknak megfelelően alakultak. A változásokat a résztvevők emlékezete sem őrizte meg mindig egybehangzóan; ennek ellenére 2012-re mégis elkészült az adatbázis, melyben Jeney Zoltánnal az általa 1990-ben összeállított jegyzékből kiindulva állítottuk össze a Stúdió hangversenyein játszott művek listáját, és összegeztük a hangversenyekről fennmaradt információkat.<sup>1</sup>

---

1 Jeney-Szitha: „Az Új Zenei Stúdió hangverseny-repertoárja 1970-1990 között”. Magyar Zene, 50/3 (2012. aug.): 869-902.

A Stúdió működésének aktív időszakában a zeneszerzői eredmények csak a kritika és publicisztika műfajában jelentek meg a zenetudományi diskurzusban. Jóllehet a kritikák a művek elemző feldolgozásra nem adtak lehetőséget, mégis megőrizték a hazai zenészsakma számára újdonságként megjelent elemek leírásait és a műsorokat övező polémákat. A zeneszerzők nem ismertették alkotói szándékaikat Ligetihez, Cage-hez, Stockhausenhez, Boulezhez és másokhoz hasonló alapossággal. Műveikről koncertjeik műsorlapjain vagy ismertetőfüzetekben írtak, alkotói törekvéseikről főként interjúkban beszéltek, de azok a fórumok, ahol erre a 70-es és 80-as években lehetőséget kaptak, analitikus közlésekre nem voltak alkalmasak. Részletesebb elemzésekre elsőként Wilhelm András vállalkozott Jeney és Sály lemezeinek kísérőszövegeiben – de a feldolgozás mélységének itt is határt szabtak a terjedelem és a műfaj korlátai. Wilhelm írásai mindazonáltal nagy jelentőségűek, mert a – Stúdió tagjaként – a műveket előadói tapasztalatokon keresztül is ismerő zenész szemével láttatják e darabokat, s az új stílus alapelemeit is ismertetik. A hazai zenetörténész-szakma távolságtartását jelzi, hogy az első összefoglaló tanulmány az Új Zenei Stúdióban zajló munkáról – Jeney, Sály és Vidovszky műveinek elemzésein keresztül – egy angol zenetörténész, Margaret McLay tollából jelent meg 1982-ben. McLay a külföldi experimentális jelenségek ismeretében értékelt az itt készült műveket, hasonlóan a Stúdió alkotóműhelyét a Times zenekritikusaként 1975-82 között rendszeresen szemlélő Dominic Gillhez.

A kutatómunkához 1998-ban kezdtem hozzá, elsőként a zenei jelenségek analitikus leírásával, majd Jeney Zoltán és Vidovszky Lászlóról írt monográfiáimhoz kapcsolódóan a Stúdió történetének feldolgozásával. Az ezredforduló óta más kutatók figyelme is ráirányult a Stúdió tevékenységére. Jeney és Sály Tandori-megzenésítéseivel elsőként Molnár Szabolcs foglalkozott zenetudományi tanulmányait lezáró szakdolgozatában, 1998-ban. 2005-ben Alain Williams - budapesti tanulmányútjának eredményeként (Jeneyvel és Vidovszkyval készített interjúira, valamint az általam írt első munkákra hivatkozva és azokat továbbgondolva) – összegezte a legfeltűnőbb jelenségeket, melyek Jeney, Sály és Vidovszky műveit Cage zenefilozófiájának sarokpontjaihoz és az amerikai minimalizmushoz kötik. Mivel célja elsősorban az volt, hogy a kapcsolódási pontokat mutassa fel a vasfüggöny mögötti Magyarország zenéje és az amerikai experimentális zene között, tanulmányában a külföldi szemszögéből vázolta fel azt a politikai és szociológiai hátteret, mely a neoavantgarde művészi jelenségeket (nemcsak a zenét) övezte nálunk a 70-es években. Dalos Anna Jeney, Sály és Vidovszky tanulóéveiről és pályakezdéséről írt 2009-es tanulmányában értékes észrevételekben fogalmazta meg a három zeneszerző Új Zenei Stúdió előtti éveinek művészi tanulságait, a Jeney Zoltán 70. születésnapja alkalmából rendezett konferencián pedig a Stúdió és a korszak irodalmi, a színházi és képzőművészeti neavantgarde mozgalmi közötti kapcsolathoz nyújtott adalékokat. 2007 óta publikált kutatási eredményei a 60-as évek magyar zenei életéről és az Stúdiót közvetlenül megelőző, a harmincas években született zeneszerző-nemzedék indulásáról írt tanulmányai szintén árnyaltabbá teszik a képet a további évtizedek történéseinek értelmezéséhez.

## II. A kutatás módszerei

E doktori értekezés első kísérlet a Stúdió tevékenységének és zenei eredményeinek összefoglalására. Időszerűségét aláhúzza, hogy az Új Zenei Stúdió egykori tagjainak és a zenészek körülöttük kialakult körétől az információk még összegyűjthetők, s a művek keletkezési körülményeiről, az inspirációk forrásairól, a zeneszerzői módszerekről és a

kompozíciók mögötti alkotói szándékokról még magukat a szerzőket lehet kérdezni. A Stúdió történetét összefoglaló fejezetben közölt adatok jelentős része a résztvevők emlékezetén és az általuk megőrzött dokumentumokon alapul. Bár e munka írásakor mindvégig fontos szempont maradt az objektivitás, ugyanúgy hivatkozási alapként tekintettem a ma még hitelesként rögzíthető szájhagyományra, mint az Új Zenei Stúdióról megjelent korabeli írásos anyagokra. Jeney Zoltánról és Vidovszky Lászlóról írt korábbi rövid monográfiáimban nagy szerepet kaptak a velük való beszélgetések, s ezekhez hasonlókat az elmúlt több mint másfél évtized alatt a Stúdió többi tagjával is folytattam. Az interjúk egy részére kötött keretek között került sor, hangfelvétel készült róluk, más részük kötetlenebb formában zajlott. Nyomtatásban csak kis részük jelent meg, de hivatkozásokként szerepeltek e témával kapcsolatos korábbi publikációimban, és a mostani munkában is gyakran utalok rájuk.

Az Új Zenei Stúdióról nem készült portréfilm, a napi munkát film-dokumentumok sem örökítették meg. Bár a 70-es és 80-as években a koncertek felvételének korántsem volt a maihoz hasonló anyagi természetű szelekciós kényszere, a hangversenyeken elhangzott bemutatókat a Rádió mégis csak ritkán rögzítette; a korszak támogatott zeneszerzőinek alkotásaiból készült felvételek számával összevetve a Stúdió köréhez tartozó szerzők műveiből kevés stúdiófelvétel maradt fenn. Forrásértékűek azonban az Editio Musica Budapest által kiadott kották és a Hungaroton gondozásában megjelent hanglemezek. Hitelességüket megerősíti, hogy a szerzők közreműködtek a szerkesztés munkájában – a partitúrák egy része egyenesen a kéziratok reprodukciójaként lett kiadva –, a hangfelvételek jelentős része pedig a közreműködésükkel vagy az irányításukkal készült.

A tárgyalt húsz év folyamán a Stúdió műhelyében száznál több kompozíció született. E sokszínű repertoárban egységet csak azoknak a jelenségeknek a megfigyelése révén lehet találni, melyek a kor experimentális zenéjének legfontosabb zenei újdonságai voltak. Az egyes alkotók zenéjét valójában *csak ez* köti össze, s a Stúdióban folyó munka legösztönzőbb vonása éppen az lehetett, hogy semmilyen értelemben nem gátolta meg az egyéni ízlés működését és a személyes közlendő kimondását. A művek nagy száma és műfaji sokszínűsége lehetetlenné tette minden egyes kompozíció elemzését, ezért sokkal célszerűbbnek látszott az amerikai experimentális zene jelenségeihez rendelve reprezentatív példákon megmutatni a Stúdió műhelyében készült darabokban e minták legjellegzetesebb megnyilvánulásait. Bár nem volt szándékom egyes zeneszerzői életpályák alakulásához rendelni a zenei jelenségek leírását, mégis kétségtelen, hogy a kiinduló példák elsősorban Jeney Zoltán, Sárosi László és Vidovszky László művei. Központi szerepet ők játszottak a Stúdió művészi közösségében (Eötvös Péter és Kocsis Zoltán pályája a nemzetközi zenei élet Stúdiótól független színterein is zajlott), a náluk fiatalabbak is az általuk bejárt utak mellett találták meg saját ösvényeiket.

### III. A kutatás eredményei

Az Új Zenei Stúdió tevékenysége és alkotóműhelye elválaszthatatlan azoktól a mintáktól, melyet az itt működő zeneszerzők John Cage és a nyomában kibontakozó experimentális zenei irányzat zenei gondolkodásmódjából átvettek. Cage, Christian Wolff, Morton Feldman, Steve Reich és Philip Glass zenéje jelentősen eltért az európai és a magyar zenei hagyományoktól, tehát azoktól az ismeretektől és kompozíciós alapelvektől, melyeket a Stúdió körébe tartozó szerzők tanulmányik idején elsajátítottak. A Stúdió történetével foglalkozó rész ezért végigköveti, hogy az együttes alapító tagjai a zeneakadémiai évek és a későbbi itthoni és külföldi posztgraduális tanulmányok során hogyan váltak fogékonnyá e

gondolkodásmódra, s miért nem folytatták a zenei közélet által is támogatott nemzeti avantgarde irányvonalát, mely a közvetlenül előttük induló magyar zeneszerzőgeneráció számára jelentős sikereket hozott a 60-as és a 70-es években. Önálló fejezet foglalkozik Simon Albert munkásságával, akit a Stúdió minden tagja mesterének tekintett, s akinek nemcsak az együttes megalakulásában volt jelentős szerepe, hanem – a KISZ Központi Művészegyüttes Szimfonikus Zenekarának karnagyaként – a Stúdió körül működő hangszeres előadói háttér megteremtésében is. Az együttes működését tárgyaló szakasz leírja a később csatlakozott valamint az együttesből elmaradt tagok szakmai motivációit és e műhelyben betöltött szerepét; szó esik arról az intenzív szakmai kapcsolatról is, mely Kurtág Györgyöt és a Stúdió tagjait mindvégig összekötötte. Ugyanez a rész ismerteti a megalakulás körülményeit, összegzi a KISZ KME által nyújtott szakmai és technikai lehetőségeket, elemzi a dokumentálható szakmai és politikai támadásokat, Stúdió hangverseny-tevékenységét, a koncerteken játszott a magyar és külföldi hangverseny-repertoárt és a hangversenyeket övező kritikai reakciókat, s végül összegzi a környezet megváltozásából és a szakmai súlypontok átrendeződéséből adódó változásokat, melyek a Stúdió aktív működésének lezárulásához vezettek.

A zeneszerzői műhelyt ismertető rész az experimentális zene kompozíciós újdonságainak összefüggésében feltárja a Stúdió körében készült darabokban azokat a zenei jelenségeket, melyek új hangot hoztak a kortárs magyar zenébe, de egyúttal a zeneszerzők egyéni stílusának kialakításában is meghatározó jelentőségűekké váltak. Jeney, Sály és Vidovszky pályájának jelentős fordulópontja volt az a tabula rasa, melyet a kortárs amerikai zene hatására a 70-es évek elején vittek véghez, s melynek eredményeként – elsősorban a közös improvizációk során – egy ideig az alapelemek kutatásával foglalkoztak. A stílári megújulás jelentős állomása volt a nyitott szerkezetek alkalmazása, melyekkel nem a darmstadti zeneszerzőknél látott irányított aleatóriát, hanem a Cage, Wolff és Feldman által képviselt „indeterminacy” elvét követték. Nyitott szerkezetű darabjaik – melyek lényegében kombinatorikus hangzásmodellek mentén megtervezett közös improvizációk voltak, új lejegyzési módok, grafikus kottaképek kialakítására is ösztönözték őket.

A közös rögtönzésekkel, majd a nyitott művekkel való munka során már a 70-es évek elején nyilvánvalóvá vált Jeney, Sály és Vidovszky számára, hogy a tradíciók elvetésével megszerzett szabadság a zenei alapanyag és a forma kialakításának eszközeiben is radikálisan új gondolkodásmódokat igényel. Mivel ebben az időszakban egyikük számára sem tűnt reális alternatívának, hogy a korábbi hangrendszereket vagy a zenetörténeti tradíción alapuló kompozíciós mechanizmusokat továbbra is alkalmazzák, a funkciós rendet, a formatan és a hagyományos zenei retorika szabályait (vele együtt a hangszerre köthető figurációkat és idiómákat) Cage, Wolff és mások mintái nyomán zenétől független logikai rendszerekkel kezdték helyettesíteni. Az idegen eredetű rendszereket – melyek származhattak szövegek zenei átkódolásából, grafikus alakzatokból, számarányokból, vagy akár egy másik zenemű hangkapcsolatainak átkódolásából – az Új Zenei Stúdió tagjai *talált tárgyak*ként (found objects, objets trouvés) emelték át saját műveikbe. A kölcsön-rendszerek használatával olyan kompozíciós eszközök birtokába jutottak, melyeket saját fantáziájuk szerint formálhattak és – sok módosítással és kiegészítéssel – olykor máig is használnak.

A véletlen bevonásával végzett kompozíciós munka és az előadói szempontból nyitva hagyott szerkezetek az 1970-es években a Stúdió szerzőinek műveiben más lényeges újdonságokat is magukkal hoztak: a szerkezet alaprétegeinek tudatos redukcióját és – ezzel összefüggésben – az idő egyenletes tagolásának sokféle formában megmutatkozó igényét. E

két új jelenségnek köszönhetően zenéjük az elkövetkező években a zenei minimalizmus hatáskörzetébe is belekerült, de minden szerző más módon alkalmazta azokat a mintákat, amelyeket az amerikai minimalizmus legjelentősebb alkotóinak műveiben megismerhettek. A minimalizmus stílusjegyei a Stúdió szerzőinek műveiben összekapcsolódtak a hang, a zaj és a csend fogalmának Cage-i felfogásával. 70-es és 80-as években készült darabjaik számos egyedi megoldást mutattak fel, mindenekelőtt azokban a művekben, melyek szerkezete a hangzó folyamatok fokozatos leépülésén alapult, vagy ott, ahol a kiszámíthatóan vagy kiszámíthatatlanul megjelenő csend drámai hatást eredményezett. Ugyanebben az időben a hagyománytól elszakítva, alapanyagként – vagy még inkább: talált tárgyként – jelent meg a népzene is a Stúdió körében készült darabokban.

Bár 1972-ben az Új Zenei Stúdió zeneszerzői egy időre elfordultak a klasszikus-romantikus műfajoktól és kompozíciós módszerektől, az ebből adódó alkotói konzekvenciák mégis csak az évtized végéig tekinthetők oly mértékig radikálisnak, amennyire ez az amerikai experimentális zene mintáiból következett. Az előbbieken felsorolt jelenségek a megújulás eszközei voltak és inkább szolgálták a zenetörténettel való alkotó szándékú szembenézést, mint a tényleges szakítást. Az 1972-75 közötti időszak legfontosabb alkotói eredményei (elsősorban a zenei alapelemek, a forma és az idő kötöttségek nélküli kezelése) a tradíciók újraélesztésének lehetőségét is magukban hordozták. Amikor az évtized második felében írt műveikben megjelentek a zenetörténet korábbi szakaszaiból származó alapanyagok – még ha azok véletlen rendszerekként voltak is elrejtve a minimalista formák és folyamat-zenék külső rétegei által – olyan formai törekvések jelei voltak, melyek a monolitikus zenei szerkezetek mellett más lehetőségeket is kerestek a nagyobb léptékű formakoncepciók kialakítására. Ez nemcsak a Stúdió alapító tagjainak műveiben követhető nyomon, hanem a fiatalabbak darabjaiban is. Dukay Barnabás, ifj. Kurtág György, Serei Zsolt és Csapó Gyula a Stúdió idősebb tagjaitól látott experimentális kiindulású ötleteket saját zeneszerzői kibontakozásának útjaként, de egyben a hagyományhoz való viszony meghatározásaként is kezelték. Az 1975 után megjelenő stílusimitációk, idézet- és kollázs-technikák, valamint a polifon szerkesztésmódok és a kontrapunkt gyakori jelenléte a Stúdió minden tagjánál a zenetörténeti hagyományokkal való intenzív foglalkozást bizonyítják. A 80-as évektől pedig a nyilvánvalóan szétváló egyéni zeneszerzői utak irányait éppen a tradíció újrafelvételének eltérő módjai jelzik leginkább.

#### **IV. Az értekezés tárgykörében megjelent publikációk**

„Az ismeretlenhez ismeretlen út vezet”. *Muzsika*, 41/9 (1998. szept.): 41-44.

„Paródiák és metamorfózisok Sáry László műveiben”. *Muzsika*, 42/1 (1999. jan.): 36-41.

„Ars és Techné. Enciklopédikus tudás és korszellem. Beszélgetés Dukay Barnabás zeneszerzővel”. *Muzsika*, 42/8 (1999. aug.): 34-39.

„Ars és Techné. Enciklopédikus tudás és korszellem. Beszélgetés Dukay Barnabás zeneszerzővel”. *Új Forrás*, 3/5 (2014. május.): 6-21. [az előző interjú teljes formája]

„Az amerikai minimálzene hatása az Új Zenei Stúdió zeneszerzőire az 1970-es és 80-as években”. *Magyar Zene*, 38/2 (2000. máj.): 127-140.

*Jeney Zoltán*. (Magyar zeneszerzők, 19). Budapest: Mágus Kiadó, 2002.

*Zoltán Jeney*. (Hungarian Composers, 19). Budapest: Mágus Kiadó, 2002.



- „Phaedra, Pszeudo-Phaedrák, Phaedra-rongybabák. Csapó Gyula operájának hangversenytermi bemutatójáról”. *Muzsika*, 45/7 (2002. júl.): 25-27.
- „A mélység színén. Dukay Barnabás szerzői lemezéről”. *Muzsika*, 45/8 (2002. aug.): 36-37.
- „Talán az »a« elhelyezése dönti el az eldöntetlen maradót ... - Szöveg, dallam és hangrendszer összefüggései Jeney Zoltán műveiben”. *Muzsika*, 46/8 (2003. aug.): 36-39.
- „Vidovszky László: Schroeder halála”. *Muzsika*, 47/9 (2004. szept.): 27-30.
- „Két régi-új hanglemez. Közös kompozíciók az Új Zenei Stúdió hőskorából – Simon Albert Schubertje”. *Muzsika*, 42/1 (2006. júl.): 37-40.
- Vidovszky László. (Magyar zeneszerzők, 34). Budapest: Mágus Kiadó, 2006.
- László Vidovszky (*Hungarian Composers, 34*). Budapest: Mágus Kiadó, 2006.
- „Újragondolt műfaj – Pavane. Beszélgetés Jeney Zoltánnal a mű szombathelyi ősbemutatója után.”. *Muzsika*, 43/9 (2007. szept.): 22-25.
- „...talán a kérdés folyamatos újrafelvetése: mi lehet még zene? Gondolatok Michael Nyman: Experimentális zene – Cage és utókora című könyvéről”. *Muzsika*, 51/4 (2008. ápr.): 35-37.
- „Láttató erővel tudott beszélni a zenéről. Kocsis Zoltán Simon Albertről” [interjú]. *Muzsika*, 53/2 (2010. febr.): 3-5.
- „Operaüzem görbe tükörben. Eötvös Péter: Radames.” *Muzsika*, 53/3 (2010. márc.): 19-20.
- „A teljes életre tanít Beszélgetés Kocsis Zoltánnal Arnold Schönberg Mózes és Áron operájáról és az általa komponált harmadik felvonásról”. *Magyar Zene*, 48/3. (2010. aug.): 253-276.
- „Experimentum és népzene az Új Zenei Stúdió műhelyében 1970-90 között – és utána”. *Magyar Zene*, 48/4 (2010. nov.): 439-451.
- „Radikális fiatalok – negyven év múltán. Az Új Zenei Stúdió megalakulásának évfordulójára”. *Muzsika*, 54/1 (2011. jan.): 5-8.
- „A »rejtett« alaphangokat ugyanott hallom, ahol ő. Eötvös Péter Kurtág Györgyről”. [interjú]. *Muzsika*, 54/11 (2011. nov.): 36-37.
- „I hear the »hidden« fundamental notes in the same way he hears them. A conversation with Péter Eötvös about György Kurtág”. in *On the Page. Universal Music Publishing Classical Yearbook 2012*. Silke Hilger (ed.), 5-7. Paris: Universal Music Publishing Classical, 2011.
- Jeney Zoltán-Szitha Tünde. „Az Új Zenei Stúdió hangverseny-repertoárja 1970-1990 között”. *Magyar Zene*, 50/3 (2012. aug.): 869-902.
- „Interview with Péter Eötvös about his new work *da capo* before the world premiere on 6 May in Porto”. <http://www.umpgclassical.com/#/en-GB/News/2014/05/Interview-Peter-Eotvos.aspx>



10.18132/LFZE.2015.7

Ferenc Liszt Academy of Music  
Doctoral school (28. Art and Cultural History))

TÜNDE SZITHA

THE NEW MUSIC STUDIO IN BUDAPEST  
EXPERIMENTAL MUSIC IN HUNGARY  
FROM 1970 TO 1990

Abstract of the doctoral thesis

CONSULTANT: SÁNDOR RADNÓTI, DSc

2014

## I. The subject of the dissertation and the preliminaries to the research

The work of the New Music Studio between 1970-1990 had been unique in the history of Hungarian music: if we do not count the artistic and friendly union of Bartók and Kodály with no institutional background, this was the only group of performers and composers that created based on homogeneous principles for two decades and its founding members kept their intellectual collectivity even after the end of work of the ensemble.

The work of Albert Simon, László Sáry, Zoltán Jeney, Péter Eötvös, László Vidovszky, András Wilhelm, Barnabás Dukay, Zoltán Kocsis, Zsolt Serei, György Kurtág Jr. and Gyula Csapó evolved on three fields. With their compositions they brought unprecedented sound in contemporary Hungarian music. We can understand their works as the Hungarian appearance, echo, and creative acquisition of experimental musical phenomena originating from the United States in the middle of the 20th century. With their concerts and performing activity constructed by a conscious artistic concept Budapest (more rarely rural) audiences got to know not only the works of the members of the ensemble, but also the novelties of the time's music outside Hungary. The Studio's performances mostly contained works that were the musical equivalents of the period's neo-avantgarde style in Hungarian literature and visual arts. Their third field of activity might probably have less significance, but cannot be overlooked: this workshop was the only, albeit not official home for obtaining experience in performing contemporary music in the higher education of music.

Although the Studio did give some concerts during the 90's, during the two decades since 1990 it became obvious that the ensemble's twenty year operation by now is a closed chapter of twentieth century music history of Hungary; its achievements left its mark not only in Hungarian concert life, but also in the oeuvres of composer members of the ensemble. The activity of the ensemble (especially in its first fifteen years) was *tolerated* in musical circles and as a result, it worked on the outskirts of Hungarian music, in both its work conditions and institutional background. Its background was provided by the Central Artists' Ensemble of the Young Communists League, which seemingly demanded assimilation with the cultural trends, but in reality not only it allowed alternative work, but also insured some protection against partly political attacks which quite frequently made efforts to create alternative theatre, literature, and visual arts impossible. However, this relative protection also meant a limitation in operational conditions and a lack of the opportunity of representation and planning ahead on long-term. Daily work was therefore recorded by few documents. Documentation that remained of the time (posters, flyers) are not always creditable, as events that were carried out not always went as it was described in the concert flyers or programmes. Changes were not always unanimously remembered by participants; still, by 2012, a database of the works that were played by New Music Studio and a resumé of the information of its concerts was created. It was established with the help of Zoltán Jeney based on a list assembled by him in 1990.<sup>1</sup>

During the active period of the Studio's operation, composing achievements appeared just in the form of publicism and reviews in the discourse of musicology. Although the reviews did not offer an opportunity to analyse the works, they preserved the descriptions of new elements (surprising for the Hungarian musical profession at the time) and the polemics in connection with the performances. The composers did not present their artistic intentions as

---

1 Jeney-Szitha, „Az Új Zenei Stúdió hangverseny-repertoárja 1970-1990 között” [The New Music Studio concert repertoire 1970-1990]. *Magyar Zene*, 50/3 (August 2012.): 869-902.

thoroughly as György Ligeti, Cage, Stockhausen or Boulez. They wrote about their works in leaflets or programme notes, talked about their artistic aims in interviews, but the forums where they could do this during the 70's and 80's were not suitable for analytic communication. András Wilhelm was the first to do more detailed analysis in the notes of Jeney and Sáy's records, but the depth of analysis was limited by the length and genre. Nevertheless, Wilhelm's writings are of great significance, because (as a member of the Studio) he could present these works through performing experience, and they present the basics of the new musical style. As a sign of how much Hungarian musicology kept a distance, the first study about the work of the New Music Studio - based on analysis by Jeney, Sáy, and Vidovszky - was written by English musicologist Margaret McLay in 1982. McLay described the works from the point of view of the international experimental phenomena, like Dominic Gill, the music critic of Financial Times, who regularly reviewed the activity of New Music Studio from 1975 to 1982.

I began research in 1998, first by describing the phenomena analytically, then, in connection with the monographies I wrote about Zoltán Jeney and László Vidovszky, by processing the history of the Studio. Since the turn of the millennium the activity of the Studio attracted the attention of other researchers also. Szabolcs Molnár, when finishing his musicology studies, wrote about the settings to music of Tandori poems by Jeney and Sáy in 1998. In 2005 Alain Williams, as a result of his study trips to Budapest, summed up the most striking phenomena, which connect the works of Jeney, Sáy and Vidovszky to the peak points of Cage's musical philosophy and American minimalism partly based on the interviews he made with Jeney and Vidovszky and partly on my first articles on this topic. As his purpose was to pinpoint the connecting points between the music of Hungary behind the iron curtain and American experimental music, in his study he presented the political and sociological background, which surrounded the neoavantgarde movements in the 70's, with the eye of a foreigner. Anna Dalos in her 2009 research about the student years of Jeney, Sáy and Vidovszky made important remarks about the edifications of the work of the three composers before their activity in the New Music Studio, and at the conference on the occasion of Zoltán Jeney's 70th birthday she contributed information about the connection between the Studio and the neo-avantgarde movements in literature, theatre and visual arts. Her research results published since 2007 about the music life of the 60's and the first steps of the 30's generation just before the Studio also provide a more detailed view for the understanding of the decades following that.

## **II. The methods of research**

This doctorate dissertation is the first attempt to summarize the activities and musical achievements of the Studio. Its actuality is highlighted by the fact that the information can still be obtained from formal members of the New Music Studio and the musical circles that formed around them and the composers themselves can talk about the circumstances in which the works were created, the sources of inspiration, the composers' methods, and the intentions behind the compositions. A considerable part of the data in the chapter about the history of the Studio is based on the memory of the participants and the documents that they kept. Although objectivity was important during the writing of this work, I relied on oral tradition that can still be regarded as genuine, just like documents about the New Music studio published at the time. In the monographies that I wrote about Zoltán Jeney and László Vidovszky, the conversations that I had with them played an important role, and I have had

similar conversations with other members of the Studio in the past one and a half decade. Some of the interviews were done in a stricter manner, they were recorded, others were informal. Only a few of them appeared in print, but they are present as references in my previous publications, and I refer to them quite frequently also in this work.

There was no portrait film made about the New Music Studio, and the daily work was also not documented on film. Although during the 70's and 80's broadcastings were actually (still?) not reduced because of financial reasons, the concert premieres were recorded just rarely. Compared to the number of radio recordings of the works written by the officially supported composers of that time there were just a few the works by composers of the New Music Studio archived at the Hungarian Radio. Works published by Editio Musica Budapest and the records that were released by Hungaroton can be looked at as a sources. Their authenticity is strengthened by the fact that the composers took part in the editing works, a part of the scores were published as reproductions of the manuscripts, and a considerable part of the recordings were made with their participation or direction.

There were over hundred compositions created in the Studio's workshop during the discussed twenty years. Unity can only be found in this variegated repertoire if we look at the phenomena that counted as the most important musical innovations of the experimental music of the period. The works of the composers are connected only by this, the greatest inspiring power of the studio was probably that it did not limit the expression of personal taste and communicating ideas in any way. The great number of works and variegation in genre made it impossible to analyse them one by one, therefore it proved to be more simple to look at the patterns that can be seen in the works by the Studio compared to the phenomena of American experimental music in a representative manner. Although my purpose was not to assign musical phenomena to the events of the careers of composers, still, it is certain that the beginning examples are the works of Zoltán Jeney, László Sáy, and László Vidovszky. They were those, who played a major role in the artistic community of the Studio (the careers of Péter Eötvös and Zoltán Kocsis went also on a different, international track, independent from the Studio), and those younger them found their paths around the ones that they beat.

### **III. The results of the research**

The activity and workshop of the New Music Studio is inseparable from the patterns that the composers working here adopted from John Cage, and experimental musical stream of thought that followed his work. The music of Cage, Christian Wolff, Morton Feldman, Steve Reich and Philip Glass differed from European and Hungarian musical traditions, meaning the knowledge and principles of composition that the members of the Studio learned during their studies. The part dealing with the history of the Studio therefore follows how the founding members came to be susceptible to this way of thinking during their years of the music academy, and their post gradual studies in Hungary and abroad. It also describes why they did not follow the national trend of avantgarde, which brought great success for the generation of Hungarian composers before them during the 60's and 70's. There is a separate chapter about the work of Albert Simon, who was considered the master of the studio, and not only had an important role in founding the ensemble, but, as the conductor of the symphonic orchestra of KISZ Central Artists' Ensemble (KISZ CAE), he also took part in creating the performing background working around the Studio. The section about the work of the ensemble also describes the motivation and role in the workshop of those who joined

later or stayed out of it. The intensive professional connection between György Kurtág and the members of the Studio during the whole time of its operation is also mentioned. This section also explains the circumstances of the founding, summarizes the technical and professional help provided by KISZ CAE, and analyses the documented professional and political attacks, the concert activity of the Studio, the Hungarian and foreign repertoire played at concerts, the critical reactions in connection with the performances, and finally provides a summary of the changes caused by the change of environment and a shift in professional key points, which led to the end of the active work of the studio.

The part dealing with the workshop of New Music Studio describes the musical elements acquired from American experimental music, which were new contributions to the Hungarian contemporary music but also were fundamental in creating individual style by each composer at the group. An important turning point is the careers of Jeney, Sárosi and Vidovszky was the *tabula rasa*, which was carried out in the early 70's by American inspiration and which resulted, mostly during joint improvisations, in researching only the fundamental elements. A significant stage of the stylistic renewal was the use of open forms, with which they followed not the controlled aleatory seen at Darmstadtian composers, but the principal of "indeterminacy" represented by Cage, Wolff and Feldman. Their open form works, which were practically joint improvisations based on combinatorial sound models, also inspired them to create new notating methods and graphical scores.

Through joint improvisations and their work with open form works made it obvious to Jeney, Sárosi and Vidovszky that the liberty gained by breaking with traditions needs a completely new way of thinking both in musical material and the tools of creating form. As it did not seem a realistic alternative to keep on using earlier sound systems or composing mechanisms based on musical traditions, they started replacing harmony relations, form concept, and the rules of traditional musical rhetoric (and figures and idioms connected to instruments) with logical systems seen in the works of Cage, Wolff and others. Members of the New Music Studio inserted these systems of foreign origin, which could come from musical recordings, graphical shapes, proportions, or even the sound connections from another musical composition, into their own works as found objects (*objets trouvés*). By using the borrowed systems they obtained such composing methods, that they could use with their own imagination and sometimes they still do, with many modifications and additions.

Composing with chance methods and the indeterminacy with respect to its performance brought other important novelties in the works of the composers of the Studio in the 70's: the conscious reduction of the structure's basic layers and, in connection, the need for proportioning time in many forms. Thanks to these two new phenomena their music got in the sphere of action of musical minimalism, but all composers used the patterns, that they got to know from the works of American the most significant composers, differently. Signs of minimalism in the works by composers of the studio connected with the cageian concept of sound, noise and silence. Their works composed in the 70's and 80's showed many original solutions, above all in those works whose structure was based on gradual effacement of sound process, or where unpredictably appearing silence resulted in a dramatic effect. At the same time, broken from tradition, as a material – or more like a found object – folk music appeared in the works composed in the circles of the Studio.

Although the composers of the New Music Studio turned away from classical-romantic genres and composing methods, the consequences originating from this could only be

considered as radical as it could be from the American experimental sources until the end of the decade. The phenomena listed earlier were more like the tools of renewal and served more as a way of creative facing of musicology than a real breaking with it. The most important creative achievements in the period between 1972 and 1975 (above all musical fundamentals, and the handling of form and time without limits) brought with them the possibility of reviving traditions as well. When materials from earlier periods of music history started to appear in their works written in the second half of the decade, even if they were hidden as coincidental systems concealed by layers of minimalist forms and process music, they were signs of ambitions of finding greater form conceptions apart from monolitical musical structures. This cannot only be seen in the works of the Studio's founding members, but in the ones of the younger members also. Barnabás Dukay, György Kurtág Jr., Zsolt Serei, and Gyula Csapó saw the experimental ideas of the older members as a way of development, and in the meantime handled them as a definition of a new relationship to tradition. Style imitations, quote and collage techniques and polyphonic editing methods appearing after 1975 and the presence of counterpoint all prove the intensive occupation with musical tradition by all members of the Studio. In the end, from the beginning of the 80's the aims of the composers started taking new directions, which were mostly influenced by taking the thread of tradition back.

#### IV. List of publications in connection with the theme

„Az ismeretlenhez ismeretlen út vezet” [One is lead to the unknown by unknown roads]. *Muzsika*, 41/9 (September 1998): 41-44.

„Paródiák és metamorfózisok Sály László műveiben” [Parody and metamorphosis in the works of László Sály]. *Muzsika*, 42/1 (January 1999): 36-41.

„Ars és Techné. Enciklopédikus tudás és korszellem. Beszélgetés Dukay Barnabás zeneszerzővel” [Ars and Techné. Encyclopaedic knowledge and Zeitgeist. A conversation with Barnabás Dukay]. *Muzsika*, 42/8 (August 1999.): 34-39.

„Ars és Techné. Enciklopédikus tudás és korszellem. Beszélgetés Dukay Barnabás zeneszerzővel” [Ars and Techné. Encyclopaedic knowledge and Zeitgeist. A conversation with Barnabás Dukay] . *Új Forrás*, 3/5 (May 2014): 6-21. [full version of the interview]

„Az amerikai minimálzene hatása az Új Zenei Stúdió zeneszerzőire az 1970-es és 80-as években” [The influence of American minimalist music on composers at the New Music Studio in the 1970s and 80s]. *Magyar Zene*, 38/2 (May 2000): 127-140.

*Jeney Zoltán*. (Magyar zeneszerzők, 19). Budapest: Mágus Kiadó, 2002.

*Zoltán Jeney*. (Hungarian Composers, 19). Budapest: Mágus Kiadó, 2002.

„Phaedra, Pszeudo-Phaedrák, Phaedra-rongybabák. Csapó Gyula operájának hangversenytermi bemutatójáról” [Phaedra, Pseudo- Phaedras, Phaedra- rag dolls. About the premiere of Gyula Csapó's opera as a concert performance]. *Muzsika*, 45/7 (July 2002): 25-27.

„A mélység színén. Dukay Barnabás szerzői lemezéről” [Over the Face of the Deep. Barnabás Dukay's CD record] *Muzsika*, 45/8 (August 2002.): 36-37.

"Talán az »a« elhelyezése dönti el az eldöntetlen maradót ... - Szöveg, dallam és hangrendszer összefüggései Jeney Zoltán műveiben " [Perhaps the position of »a« decides



the undecided remainder. Coherence of text, melody and sound system in Zoltán Jeney's music]. *Muzsika*, 46/8 (August 2003): 36-39.

„Vidovszky László: Schroeder halála” [Schroeder's Death]. *Muzsika*, 47/9 (September 2004): 27-30.

„Két régi-új hanglemez. Közös kompozíciók az Új Zenei Stúdió hőskorából – Simon Albert Schubertje” [Two new-old CD recordings. Joint compositions from the heroic age of the New Music Studio – Albert Simon's interpretation of Schubert's music]. *Muzsika*, 42/1 (July 2006): 37-40.

Vidovszky László. (Magyar zeneszerzők, 34). Budapest: Mágus Kiadó, 2006.

László Vidovszky (Hungarian Composers, 34). Budapest: Mágus Kiadó, 2006.

„Újragondolt műfaj – Pavane. Beszélgetés Jeney Zoltánnal a mű szombathelyi ősbemutatója után.” [Re-invented genre – Pavane. A conversation with Zoltán Jeney after the premiere of his Pavane]. *Muzsika*, 43/9 (September 2007): 22-25.

„...talán a kérdés folyamatos újrafelvetése: mi lehet még zene? Gondolatok Michael Nyman: Experimentális zene – Cage és utókora című könyvéről” [...Perhaps it was the continual re-asking of the question »what also could music be?« Thoughts on Michael Nyman's book entitled Experimental Music. Cage and Beyond]. *Muzsika*, 51/4 (April 2008): 35-37.

„Láttató erővel tudott beszélni a zenéről. Kocsis Zoltán Simon Albertről” [He could talk about music with poetical power. An interview with Zoltán Kocsis about Albert Simon]. *Muzsika*, 53/2 (February 2010): 3-5.

„Operaüzem görbe tükörben. Eötvös Péter: Radames.” [Opera factory in caricature. Péter Eötvös's Radames] *Muzsika*, 53/3 (March 2010): 19-20.

„A teljes életre tanít Beszélgetés Kocsis Zoltánnal Arnold Schönberg Mózes és Áron operájáról és az általa komponált harmadik felvonásról” [It teaches us to live our life as a whole. Zoltán Kocsis talks about Schönberg's Moses and Aron and the third act composed by him]. *Magyar Zene*, 48/3. (August 2010): 253-276.

„Experimentum és népzene az Új Zenei Stúdió műhelyében 1970-90 között – és utána” [Experimental music and folk music in the workshop of the New Music Studio in Budapest from 1970 to 1990 – and afterwards]. *Magyar Zene*, 48/4 (November 2010): 439-451.

„Radikális fiatalok – negyven év múltán. Az Új Zenei Stúdió megalakulásának évfordulójára” [Radical young composers - forty years later. For the fortieth anniversary of the foundation of the New Music Studio] *Muzsika*, 54/1 (January 2011): 5-8.

„A »rejtett« alaphangokat ugyanott hallom, ahol ő. Eötvös Péter Kurtág Györgyről”. [I hear the »hidden« fundamental notes in the same way he hears them. A conversation with Péter Eötvös about György Kurtág]. *Muzsika*, 54/11 (November 2011): 36-37.

„I hear the »hidden« fundamental notes in the same way he hears them. A conversation with Péter Eötvös about György Kurtág”. in *On the Page. Universal Music Publishing Classical Yearbook 2012*. Silke Hilger (ed.), 5-7. Paris: Universal Music Publishing Classical, 2011.

Jeney, Zoltán-Szitha, Tünde. „Az Új Zenei Stúdió hangverseny-repertoárja 1970-1990 között” [The New Music Studio concert repertoire 1970-1990]. *Magyar Zene*, 50/3 (August 2012): 869-902.

„Interview with Péter Eötvös about his new work *da capo* before the world premiere on 6 May in Porto”. <http://www.umpgclassical.com/#/en-GB/News/2014/05/Interview-Peter-Eotvos.aspx>